دریافت

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز،
اسلام آباد

دریافت

شمارہ - تین

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

مجلّہ	~~~~~~~~~	دریافت
اشاعت	~~~~~~~~~	سالانہ
شمارہ	~~~~~~~~~	تین - ستمبر، 2004ء
سرورق	~~~~~~~~~	منزہ جاوید
ناشر	~~~~~~~~~	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، H-9، اسلام آباد۔
پریس	~~~~~~~~~	نمل پرنٹنگ پریس، اسلام آباد۔
قیمت	~~~~~~~~~	تین سو روپے

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

ترتیب

اداریہ

''دریافت'' کا تیسرا شمارہ پیشِ خدمت ہے۔

''دریافت'' کے اجراء کے وقت ہمیں اندازہ نہیں تھا کہ اہلِ علم اس مجلّہ کی اتنی زیادہ پذیرائی کریں گے۔ اس سے یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ علم و ادب کسی دور میں مردہ نہیں ہوتا۔ اظہار کے ذرائع موجود ہوں تو اہلِ قلم محبت سے اپنی نگارشات عطا کرتے ہیں۔ ''دریافت'' کے ان شماروں کے مندرجات دیکھ کر اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اگر ایک معیاری جریدہ موجود ہو تو مواد کی فراہمی کوئی مشکل بات نہیں، اس سے جہاں ملک کی تحقیقی و تنقیدی سرگرمیوں کی رفتار و معیار کا اندازہ ہوتا ہے وہاں اردو زبان کی وسعتِ داماں کی بھی خبر ہوتی ہے۔ اردو اس وقت یونیسکو کے ایک جائزے کے مطابق دنیا بھر میں بولی جانے والی دوسری اور لکھی جانے والی تیسری زبان ہے۔ اس وقت دنیا کے ہر حصہ میں اردو داں موجود ہیں اور تحریر کے ساتھ ساتھ انٹرنیٹ پر اردو کی آبیاری کر رہے ہیں۔ تحریر کے بجائے انٹرنیٹ کا استعمال کوئی منفی بات نہیں لیکن اس حوالے سے چند خدشات پیدا ہو رہے ہیں جن کی طرف فوری توجہ کی ضرورت ہے۔

انٹرنیٹ پر اردو، عربی رسم الخط کے بجائے رومن رسم الخط میں لکھی جا رہی ہے۔ اس کی ضرورت اس لیے پڑی کہ اردو کا کوئی مکمل سافٹ ویئر ابھی تک دستیاب نہیں۔ ای۔میل کے لیے کسی حد تک سافٹ ویئر موجود ہے مگر اس کا استعمال نہ ہونے کے برابر ہے کیونکہ اکثر ای۔میل کرنے والے اس سے مطمئن نہیں۔ رومن رسم الخط کا استعمال بظاہر تو کوئی ایسی منفی بات نہیں لیکن اس کے پس منظر میں اردو کے خلاف جو سازش پروان چڑھ رہی ہے اس کا بروقت تدارک ضروری ہے۔ اردو کے لیے رومن رسم الخط کی بات نئی نہیں، خصوصاً بھارت میں اس پر کئی بار مباحثہ ہو چکا ہے۔ وہاں صورت حال یہ ہے کہ نئی نسل اردو بول تو سکتی ہے پڑھ

نہیں سکتی، اس لیے رسم الخط تبدیل کرنے کی تجاویز اکثر آتی رہتی ہیں۔ رسم الخط محض حروفِ تہجی کی تبدیلی کا نام نہیں بلکہ رسم الخط کسی زبان کے بنیادی مزاج اور ثقافت کا اظہار ہوتا ہے۔ رسم الخط کی تبدیلی سے کسی زبان کا ورثہ ہی مردہ نہیں ہو جاتا بلکہ سارا قومی مزاج بدل جاتا ہے۔

انٹرنیٹ پر اردو رسم الخط کی تبدیلی کے بارے میں جس خدشہ کا اظہار کیا ہے وہ فوری توجہ کا متقاضی ہے۔ خصوصاً اس حوالے سے کہ بیرونِ ملک بعض لابیاں بڑی سرگرمی سے رومن رسم الخط کی وکالت کر رہی ہیں اور اس کے لیے بڑی تندہی سے کام کر رہی ہیں۔ رومن حروف تہجی بعض اردو لفظوں، تلفظ اور لہجہ کو ادا کرنے سے معذور ہیں۔ اس کمی کو دور کرنے کے لیے مختلف طریقوں سے کام لیا جا رہا ہے جو ظاہر ہے کہ مصنوعی ہیں۔ دوسرے یہ کہ ایک منصوبہ کے تحت اردو کو ہندی کہا جا رہا ہے۔ اردو ہندی نہیں بلکہ ایک الگ زبان ہے۔ اردو کے تشخص و شناخت میں اس کے رسم الخط کا بنیادی ہاتھ ہے۔ اگر رسم الخط بدل دیا گیا تو اردو کا تشخص مجروح ہو جائے گا اور ممکن ہے یہ ہندی بن جائے، یہ کتنی ستم ظریفی ہے کہ بھارت میں بننے والی اردو فلموں کو ہندی کے نام سے سنسر سرٹیفکیٹ دیا جاتا ہے حالانکہ فلم کے گانے اور مکالے شستہ اردو میں ہوتے ہیں۔

انٹرنیٹ پر رومن رسم الخط کا استعمال فی الحال ایک مجبوری ہے لیکن مستقبل قریب میں اس کے اثرات سراسر منفی ہو جائیں گے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ہمارے بااختیار ادارے فوراً اردو سافٹ ویئر بنائیں اور جامعات کی سطح پر اردو کے شعور کو اس کے رسم الخط کے ساتھ اجاگر کریں۔ اردو زبان کو اس وقت ایک اور خطرہ نشریاتی اداروں کی وجہ سے بھی ہے جہاں اکثر کمپیئر خواتین و حضرات ایسی اردو بول رہے ہیں جس میں آدھے سے زیادہ انگریزی الفاظ ہوتے ہیں۔ کسی زبان میں نئے لفظ کے داخلے کی ممانعت نہیں لیکن اس کے لیے گنجائش اور استدلال ضروری ہیں۔ ہمارے نشریاتی ادارے انگریزی الفاظ کو لہجہ بگاڑ بگاڑ کر بولتے ہیں۔ انگریزی کے ایسے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں جن کے خوبصورت متبادل اردو میں موجود

ہیں۔ دنیا کی ہر بڑی زبان میں مقتدرہ زبان (Language Authority) کا یہی کام ہوتا ہے کہ اگر وہ سمجھے تو لفظ کو استعمال کرنے کی اجازت دیتی ہے۔ اس کے لیے لسانی ماہرین سے رائے لی جاتی ہے اور اس کے بعد وہ لفظ با قاعدہ زبان کا حصہ بن جاتا ہے۔ یوں ہر ماشما کو زبان بگاڑنے کا اختیار نہیں ہوتا۔ ٹی وی چینلز اور ریڈیو عام شخص کو بہت جلد متاثر کرتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اب نئی نسل بھی اسی طرح کی ملی جلی اردو بول رہی ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور اہم بات یہ ہے کہ آج کل موبائل فون پر بھی پیغام رسانی کے لیے رومن اردو کا استعمال تیزی سے بڑھ رہا ہے۔ ٹی وی سلائیڈز، اخباری اشتہار اور اشتہاری بورڈوں میں بھی رومن اردو کا استعمال شروع ہو گیا ہے۔ یہ رجحان ہمیں کس طرف لے جا رہا ہے۔ کیا ہم خود ہی اپنی زبان کے زوال کی راہ ہموار کر رہے ہیں؟ کیا ہم اس حقیقت سے بے خبر ہیں کہ رسم الخط کی تبدیلی ایسی تبدیلی نہیں جسے معمولی سمجھ کر نظر انداز کر دیا جائے بلکہ یہ وہ تباہ کن عمل ہے جو ہمارے قومی تشخص اور مزاج کو یکسر بدل دے گا اور ہمارا ماضی رہے گا نہ حال۔ یہ صرف ماہرِ لسانیات کے لیے ہی نہیں بلکہ تمام اہلِ فکر و نظر کے لیے لمحۂ فکر یہ ہے۔

انٹرنیٹ نے جہاں ادب کو نئی وسعتوں سے آشنا کیا ہے وہاں کسی حد تک کتاب بینی پر بھی اثر ڈالا ہے۔ لیکن کتاب سے دوری کی وجہ صرف یہ نہیں کہ اس کی جگہ سی ڈیز نے لے لی ہے بلکہ اس کی کچھ داخلی وجوہات بھی ہیں جن پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اوّل یہ کہ اب کتاب کی صوری خوبصورتی پر بہت زور دیا جاتا ہے جس سے کتاب کی قیمت زیادہ ہو جاتی ہے۔ دوم یہ کہ بک سیلر کتاب بیچنے کے لیے پچاس سے ساٹھ فیصد تک کمیشن طلب کرتے ہیں۔ ان کا جواز یہ ہے کہ لائبریریوں کو کم از کم بیس فیصد کمیشن دینا ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ لائبریرین حضرات اپنا حصہ طلب کرتے ہیں۔ بک سیلروں کے اس مطالبہ کی وجہ سے پبلشر کتاب کی قیمت اس کی اصل لاگت سے کم از کم تین یا چار گنا زیادہ رکھتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ کتاب عام خریدار کی دسترس سے باہر ہو جاتی ہے۔ سوم یہ کہ کتاب چھپتی ضرور ہے اور لائبریریوں میں بھی

ضرور پہنچتی ہے لیکن کیا کبھی اس بات پر بھی غور کیا گیا ہے کہ فلسفے کی، تنقید و تحقیق کی ایک کتاب کسی قصبے کی لائبریری میں ساری عمر کسی پڑھنے والے کی منتظر رہتی ہے۔

کتاب ایک استاد اور دوست ہی نہیں بلکہ ہماری ذہنی اور اخلاقی تربیت بھی کرتی ہے۔ کتاب بینی معاشرے میں نفاست اور شائستگی کو فروغ دیتی ہے۔ کوئی شخص ساری عمر بھی کمپیوٹر کے سامنے بیٹھا رہے تو کمپیوٹر صرف اطلاعات اور معلومات ہی فراہم کرسکتا، شخصیت نہیں بدل سکتا، لیکن اس کے برعکس کتاب کا مطالعہ قلب ماہیئت کرسکتا ہے۔ اس لیے جدید ٹیکنالوجی کے اس عہد میں بھی کتاب کی اہمیت مسلّم ہے اور کسی معاشرے میں کتاب کی قدر و قیمت کا کم ہونا ایک قومی سانحہ کا درجہ رکھتا ہے۔ اہلِ علم کے ساتھ ساتھ اہم قومی اداروں کو اس پر غور کرنا چاہیے۔ جامعات کو بھی چاہیے کہ کتابوں کو لائبریریوں میں ڈھیر کرنے کی بجائے کوئی ایسی صورت پیدا کی جائے کہ کتاب سستے داموں طلبہ کو فراہم ہو جائے۔ اس کا ایک طریقہ تو یہ ہے کہ ہمارے پبلشر مجلد اور پیپر بیک پر کتاب چھاپیں۔ مجلد کتاب لائبریریوں کے لیے اور پیپر بیک عام خریدار کے لیے۔ یورپ میں یہ تجربہ کامیابی سے کیا جارہا ہے۔

یہ معروضات اربابِ دانش کی توجہ کے لیے پیش کی جارہی ہیں۔

بریگیڈئر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان

ڈاکٹر جمیل جالبی

قلندر بخش جرأت: چند نئے پہلو

جعفر علی حسرتؔ (متوفی: ۱۲۰۶ھ/۹۲-۱۷۹۱) نے جس رنگ سخن کو لکھنؤ و فیض آباد کی تہذیبی فضا کے ساتھ ملا کر نکھارا تھا، جرأت نے اس رنگِ سخن کے سارے امکانات کو تصرف میں لا کر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر دی اور خود اس رنگ سخن کے نمائندہ بن گئے۔ اس لیے آج ہم جعفر علی حسرت کو بھول جاتے ہیں، جن کا مطالعہ ہم جلد دوم میں کر آئے ہیں (۱) اور قلندر بخش جرأت ہمیں یاد رہ جاتے ہیں۔

شیخ قلندر بخش جرأت (۱۱۶۲ھ - ۱۲۲۴ھ/ ۱۷۴۹-۱۸۰۹ء)، جن کا نام یحیٰی امان، عرفیت قلندر بخش اور تخلص جرأت تھا، دہلی کے رہنے والے تھے۔ اکثر تذکروں میں جرأت کا نام قلندر بخش بتایا گیا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ خود جرأت نے اپنے ایک شعر میں اپنا نام یحیٰی امان بتایا ہے:

جرأت کہے تھا کل وہ کسی سے یہ الاماں
جیتا رکھوں نہ مجھ کو جو یحیٰی اماں ملے

جرأت کے شاگرد شاہ حسین حقیقت نے بھی اپنی مثنوی ''ہشت گلزار'' میں یحیٰی امان ہی نام بتایا ہے:

ایسا آوازہ کس کا تھا، سمجھا — یعنی یحیٰی امان جرأت کا
عرف میں نام تھا قلندر بخش — دُرِ معنی سے تھا وہ گوہر بخش (۲)

اس معاشرے کے لیے یحیٰی امان کوئی اجنبی نام نہیں تھا۔ خود نواب آصف الدولہ (م ۱۲۱۲ھ/ ۱۷۹۷ء) کا نام بھی مرزا یحیٰی اور عرفیت مرزا امانی تھی۔

جرأت کے والد کا نام حافظ امان تھا (۳)۔ حافظ امان کے والد رائے مان

(۱۱۵۱ھ/ ۱۷۳۹ء) میں نادر شاہ کے حکم سے قتل کر دیے گئے تھے (۴)۔ قلندر بخش جرأت کا خاندان دہلی کا قدیم و معزز خاندان تھا جن کے بزرگ ''دربانی حضور والا'' کے عہدے پر مامور تھے (۶)۔ چاندنی چوک کے پاس کوچہ رائے مان مشہور تھا (۷)۔

جرأت کا سالِ ولادت بھی متعین نہیں ہے لیکن شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۱۶۲ھ میں پیدا ہوئے۔ تذکرہ طبقات سخن میں، جس کا سال تصنیف ۱۲۲۲ھ ہے، جرأت کی عمر ساٹھ سال بتائی ہے (۸)۔ گویا ۱۲۲۲ھ میں سے ۶۰ گھٹا دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۱۶۲ برآمد ہوتا ہے جس کی مزید تصدیق مصحفی کے قطعہ تاریخ وفات کے اس مصرع سے بھی ہوتی ہے:

ع از قلندر بخش شصت و دو فگن

اس مصرع سے معلوم ہوا کہ وفات کے وقت جرأت کی عمر ۶۲ سال تھی۔ قلندر بخش کے اعداد ۱۲۸۶ میں سے ۶۲ نکالنے سے جرأت کا سال وفات ۱۲۲۴ برآمد ہوتا ہے۔ اس طرح اگر ۱۲۲۴ میں سے ۶۲ نکال دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۱۶۲ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہ وہی سال ہے جو ''طبقات سخن'' سے نکلتا ہے۔ ان شواہد کی روشنی میں جرأت کا سالِ ولادت ۱۱۶۲ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔

جرأت ابھی نوعمر ہی تھے کہ امراء کی خانہ جنگیوں، مرہٹوں کی یورش، جاٹ گردی اور احمد شاہ ابدالی کے پے در پے حملوں سے دلّی ایسی اجڑی کہ اہلِ دہلی کے لیے وہاں رہنا اور زندگی بسر کرنا دشوار ہو گیا۔ ۱۱۷۰ھ/ ۱۷۵۷ء میں ابدالی نے دو ماہ میں دلّی کو دوبار لوٹا اور دہلی والے ایک بار پھر ترک وطن پر مجبور ہو گئے۔ اس وقت فیض آباد حکومتِ اودھ کا مرکز اور امن و امان کا ایک شاداب جزیرہ تھا جہاں دہلی کے معززین شہر اور اہلِ علم و فن ہجرت کر رہے تھے۔ ابدالی کے ان حملوں کے بعد جرأت کے والد حافظ امان بھی اپنے خاندان کے ساتھ ہجرت کر کے فیض آباد آ گئے۔ جرأت نے اپنی مثنوی ''خواجہ حسن و بخشی طوائف'' میں لکھا ہے:

ہوا تھا شہرِ دہلی جب سے غارت — تھی اپنی اس جگہ میں استقامت
فلک نے کر جہاں آباد برباد — کہا تھا خوب فیض آباد آباد
تو جو تھے ساکنانِ شہرِ دہلی — سکونت ان کی فیض آباد میں تھی (۹)

اس وقت جرأت کی عمر تقریباً بارہ سال تھی جس کی تصدیق مبتلا میرٹھی کے تذکرے طبقات سخن کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ ''بعمر دوازدہ سالگی در لکھنؤ رسیدہ۔'' (۱۰)۔ یہیں جرأت کی نشوونما اور تعلیم و تربیت ہوئی (۱۱)۔ لیکن کم عمری کے باوجود وطن کے نقوش تازہ رہے:

اب ہم ہیں اور شام غریبی کی دید ہے — مدت سے وہ نظارۂ صبح وطن گیا
(کلیات جرأت، جلد اول، ص ۱۶)

شعروشاعری ہند مسلم تہذیب کے مزاج کا حصہ ہے۔ فیض آباد و لکھنؤ میں بھی اس وقت شاعری کا چرچا عام تھا اور ادبی منظر پر اہلِ دہلی چھائے ہوئے تھے۔ جرأت شاعری کا فطری رجحان لے کر پیدا ہوئے تھے اور شاعری کی دنیا میں کچھ کر دکھانا چاہتے تھے۔ میر حسن نے جن کے تذکرۂ شعرائے اردو کا پہلا نسخہ ۱۱۸۸ھ میں مکمل ہوا، لکھا ہے کہ ''ذوقِ شعر بہ مرتبہٗ دارد کہ ساعتے بے فدایش نمی ماند۔'' (۱۲) اور ۱۱۹۲ کے نسخے میں لکھا ہے کہ ''شوقِ شعر از حد زیاد دارد ...... دیوانۂ فن شعر است کہ گاہے بے فکر نمی ماند۔'' (۱۳)

چھٹے اب شعر کہنا کیوں کہ ہم سے آہ اے جرأت — مثل ہے دل میں عاشق کے سدا ناسور رہتے ہیں
(ص ۴۸۱)

۱۱۸۸ھ میں، جب میر حسن کے تذکرے کا پہلا نقش تیار ہوا، جرأت کی عمر ۲۶ سال تھی اور وہ اس وقت تک جیسا کہ میر حسن نے لکھا ہے، اپنے معاصرین میں ممتاز ہو چکے تھے (۱۴)۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ جرأت کی شاعری کا آغاز پندرہ سولہ سال کی عمر میں ۱۱۷۸ھ / ۶۵-۱۷۶۴ کے لگ بھگ ہو گیا تھا۔ ۱۱۷۹ھ میں شجاع الدولہ اپنا دارالحکومت دوبارہ لکھنؤ سے فیض آباد لے آئے۔ جعفر علی حسرت بھی ۱۱۸۰ھ کے لگ بھگ

فیض آباد آ گئے اور شجاع الدولہ کی خدمت میں قصیدہ پیش کیا جو ان کے کلیات میں موجود ہے۔ اس زمانے میں جعفر علی حسرت اپنی فنی و علمی قابلیت اور شاعرانہ صلاحیت اور اپنے رنگ سخن کے باعث اتنے مقبول ہو چکے تھے کہ نئے شاعر ان کی شاگردی پر فخر کرتے تھے۔ اسی زمانے میں فیض آباد ہی میں جرأت نے جعفر علی حسرت کی شاگردی اختیار کی۔ شاگرد ہونے کا واقعہ ۱۱۸۱ھ ہو سکتا ہے۔ اس وقت تک جرأت کو شعر کہتے ہوئے تین چار سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ اپنی غزلوں میں کئی جگہ انہوں نے حسرت کی استادی کا اعتراف کیا ہے:

ہے جو دیوانِ حسرت اے جرأت — اسی خرمن کا خوشہ چیں ہوں میں

کہے کیوں کر نہ حسرت کے سبب سے یہ غزل جرأت — کہ فن شعر میں دیکھی ہیں ایسے پیر کی آنکھیں

فقط حسرت کو لے جرأت ہمیں استاد نہیں کہتے — ہر اک اہلِ سخن ان کے تئیں استاد جانے ہے

۱۱۸۸ھ/ ۷۵-۱۷۷۴ میں حافظ رحمت خاں کے بیٹے نواب محبت خان محبت حالت نظر بندی میں فیض آباد لائے گئے اور یہیں وہ بھی جعفر علی حسرت کے شاگرد ہو گئے۔ اس زمانے میں حسرت کے توسط سے جرأت کی ملاقات نواب محبت خاں محبت سے ہوئی اور جرأت ان کے ملازم ہو گئے۔

بس کہ گلچیں تھے سدا عشق کے ہم بُتاں کے — ہوئے نوکر بھی تو نواب محبت خاں کے

کیوں نہ جرأت کو محبت سے محبت ہووے — اُنس وہ شے ہے کہ ہو جس سے بگانا اپنا

شجاع الدولہ کی وفات ۲۴ر ذیقعد ۱۱۸۸ھ/ ۲۹ر جنوری ۱۷۷۵ء کے تقریباً تین ہفتے بعد ۱۲ر فروری ۱۷۷۵ء کو آصف الدولہ میری گھاٹ اور اٹاوہ چلے گئے اور وہاں تقریباً پانچ ماہ گزار کر ۱۱۸۹ھ/ ۱۷۷۵ء میں لکھنؤ آ گئے۔ انہیں کے ساتھ یا کچھ عرصے بعد عمالِ سلطنت، متوسلین اور اہلِ فن بھی لکھنؤ منتقل ہونے لگے۔ نواب محبت خاں محبت بھی اٹاوہ ہوتے ہوئے لکھنؤ آ گئے۔ جعفر علی حسرت بھی لکھنؤ آ گئے۔ جرأت اور ان کے دوست خواجہ حسن بھی نواب محبت خاں محبت کے ساتھ تھے۔ جرأت نے لکھا ہے کہ میں بھی ان کے ساتھ تھا ان کا نمک خوار۔ فیض آباد سے لکھنؤ آنے کا اظہار جرأت نے اپنی طویل مثنوی ''خواجہ حسن

وطوائف بخشی،، میں کیا ہے:

یکایک یوں ہوا کرنا خدا کا — کہ اس بستی کو گردوں نے اجاڑا

حسیں جو جو کہ تھے واں رشکِ مہتاب — اٹاوے کو گئے ہمراہِ نواب

یہ عاصی اپنے تھا نواب کے ساتھ — محبت کا یہ رشتہ جن کے ہے ہاتھ

زہے نواب نامی فخر صائب — وہ ہیں یعنی محبت خان صاحب

لکھنؤ آ کر وہ نواب محبت خاں محبت کے متوسل رہے لیکن ۷-۱۲۰۶ھ میں وہ سلیمان شکوہ سے بھی وابستہ ہو گئے۔ جرأت کے سرپرستوں میں نواب محبت خاں محبت (متوفی ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۸ء) اور مرزا سلیمان شکوہ (متوفی ۲۹/ ذیقعد ۱۲۵۴ / ۲۴/ فروری ۱۸۳۸ء) کے نام نمایاں ہیں۔ دونوں ان کا بہت خیال رکھتے تھے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ''صاحبِ عالم مرزا سلیمان شکوہ بہادر دام ظلہ اور البسیار عزیز می داشت'' (۱۵)۔ قصائد و مدحیہ اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ نواب احمد علی خاں شمس الدولہ بہادر صولت جنگ کے بھی ملازم رہے (۱۶)۔ محبت خاں محبت سے سلسلۂ ملازمت زیادہ تر رفاقت و دوستی کا تھا۔ کچھ مدد بھی ہو جاتی تھی۔ سلیمان شکوہ سے سلسلۂ ملازمت تاحیات چلتا رہا لیکن اس دربار سے بھی ان کی ضروریاتِ زندگی بمشکل پوری ہوتی تھیں۔ کبھی مہینوں تنخواہ نہ ملتی۔

جرأت اب بند ہے تنخواہ تو کہتے ہیں یہ ہم
کہ خدا دیوے نہ جب تک تو سلیماں کب دے

ایک منظوم مکتوب ''بنام منشی مرزا سلیمان شکوہ'' سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ تنخواہ کے لیے بار بار منشی کے گھر کے چکر کاٹتے تھے اور وہ وعدہ کے باوجود گھر پر نہیں ملتا تھا۔ جرأت ساری عمر ایک ایسے قدردان کی تمنا کرتے رہے جس سے ان کی ضروریات پوری ہو سکیں لیکن یہ تمنا دل کی دل میں رہی۔ غزل کے ایک قطعہ میں اس کا اظہار کیا ہے:

رشک آتا ہے جب کہے کوئی — میں نے اک قدردان پایا ہے

ہم نے آج تک نہ کوئی شفیق — نے کوئی مہربان پایا ہے

جرأت کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ فارسی زبان و ادب، علم طب، عروض و قواعد اور فن شعر سے خوب واقف تھے۔ گاہے گاہے فارسی میں بھی شعر کہتے تھے (۱۷)۔ ان کی مثنویوں میں بھی فارسی اشعار آتے ہیں۔ متعدد رباعیاں بھی فارسی میں کہی ہیں۔ ''کلیات'' میں حضرت علی کی منقبت میں کہا ہوا ترکیب بند بھی فارسی میں ہے (۱۸)۔ علم موسیقی سے بھی خواب واقف تھے اور دستارنوازی پر عبور رکھتے تھے (۱۹)۔ علم نجوم سے بھی واقف تھے (۲۰)۔ مرزا علی لطف نے لکھا ہے کہ ''نجوم میں بھی اس شخص کو دخل تمام ہے، ایسا کہ ایک عالم لکھنؤ کا اس کا منتظرِ احکام ہے۔''(۲۱)۔ قدرت اللہ شوق نے انہیں ''قابل و نہایت اہلِ درد'' لکھا ہے (۲۲)۔ شاہ کمال نے انہیں ''واقف ہر دقیقہ و پُرفن، صاحب طبع، شاہِ ملکِ سخن'' لکھا ہے (۲۳)۔ شاہ کمال قائم چاندپوری کے شاگرد تھے۔ قائم جب لکھنؤ سے جانے لگے تو انہوں نے اپنے شاگرد شاہ کمال کو ہدایت کی ان کے چلے جانے کے بعد جرأت کو اپنا کلام دکھایا کریں کہ ''میاں قلندربخش جرأت در سخن سنجاں و در معنی آفریناں عدیل ندارد۔'' (۲۴)۔ اسی قابلیت کی وجہ سے خود مصحفی نے اکبر علی اختر کو شاگردی کے لیے جرأت سے رجوع کرنے کے لیے کہا تھا (۲۵)۔

جرأت نابینا تھے لیکن قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ پیدائشی نابینا نہیں تھے۔ وہ شخص جو علم نجوم، ستارنوازی اور دوسرے علوم پر دسترس رکھتا ہو پیدائشی نابینا نہیں ہوسکتا۔ حضرت علی کی منقبت میں ایک شعر آتا ہے:

شہا بہ حق محمد و آلہ الامجاد   ہو چشم بھی مری روشن نہ دیکھوں روزِ سیاہ

جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی بینائی روز بروز کمزور ہو رہی تھی اور انہیں بینائی چلے جانے کا خوف تھا۔ میر حسن نے انہیں ''چیچک رو'' (۲۶) بتایا ہے۔ غالباً بچپن میں چیچک کی وجہ سے ان کی بینائی متاثر و کمزور ہوگئی تھی:

یہی رونا ہے گر منظور جرأت   تو بینائی سے تُو معذور ہو گا

اور پھر وقت کے ساتھ آہستہ آہستہ ان کی بینائی جاتی رہی۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ

جرأت کب نابینا ہوئے؟

سب سے پہلے جس تذکرے میں جرأت کا ذکر آیا ہے وہ میر حسن کا تذکرہ شعرائے اردو ہے۔ یہ تذکرہ ۱۱۸۴ء میں شروع ہوا اور اس کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں اور دوسرا نظرثانی و اضافہ شدہ مبیّضہ ۱۱۹۲ھ میں مکمل ہوا۔ اس میں جرأت کے نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ ''گلشن سخن'' میں جس کا سالِ تکمیل ۱۱۹۴ھ ہے، نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ ''مسرت افزا'' کا سالِ تکمیل ۱۱۹۵ھ ہے اس میں بھی جرأت کے نابینا ہونے کو کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ ''گلزار ابراہیم'' ۱۱۹۸ھ میں مکمل ہوا لیکن جرأت کے حالات ۱۱۹۷ھ میں لکھے گئے (۲۷)۔ اس میں بھی جرأت کے نابینا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ گویا ۱۱۹۷ھ تک وہ بینائی سے محروم نہیں ہوئے تھے۔ مصحفی پہلے تذکرہ نویس ہیں جنھوں نے جرأت کے نابینا ہونے کی اطلاع ان الفاظ میں دی ہے: ''حیف کہ چشمش در عینِ جوانی بہ یک نگاہ نابینا شدہ۔'' (۲۸)۔ مصحفی کا تذکرۂ ہندی ۱۲۰۱ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان لکھا گیا۔ اس کے ایک معنی یہ ہوئے کہ جرأت ۱۱۹۷ھ کے بعد اور ۱۲۰۱ھ سے پہلے نابینا ہوئے لیکن اگر یہ معلوم ہو جائے کہ مصحفی نے جرأت کا حال اپنے تذکرے میں کب درج کیا تو اس سے نابینا ہونے کے سال کے تعین کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔

شہزادہ سلیمان شکوہ رجب ۱۲۰۵/ مارچ ۱۷۹۰ء میں اودھ آئے۔ تین ماہ تک آصف الدولہ نے ان کی طرف کوئی توجہ نہیں دی اور اس کے بعد انگریزوں کے مشورے پر وظیفہ مقرر کر دیا۔ رجب قمری سال کا ساتواں مہینہ ہے۔ تین مہینے یعنی شعبان، رمضان اور شوال آصف الدولہ نے توجہ نہیں دی۔ ذیقعد میں انگریزوں کے مشورہ پر ذوالحجہ میں سلیمان شکوہ کا وظیفہ مقرر ہوا جو قمری سال کا آخری مہینہ ہے۔ وظیفے کے بعد سلیمان شکوہ نے دربار سجایا اور شعرا و اہلِ فن کو جمع کیا۔ پہلے انشاء اللہ خان انشاء ملازم ہوئے۔ یہ ۱۲۰۶ھ ہو سکتا ہے۔ پھر انشاء کے کہنے سے مصحفی ملازم ہوئے اور ان کی تین چار ماہ بعد جرأت ملازم ہوئے (۲۹)۔ یہ بھی ۱۲۰۶ھ ہوا۔ دہلی کے شہزادے اظفری ۱۲۰۴ھ میں لکھنؤ گئے اور

۱۲۱۱ھ تک وہاں رہے۔ وہ جرأت کو نوجوان نابینا شاعر لکھتے ہیں (۳۰)۔ گویا مصحفی نے ۷-۱۲۰۶ میں جرأت کے حالات قلم بند کیے۔ اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ جرأت ۱۱۹۸ھ اور ۱۲۰۶ھ کے درمیان نابینا ہوئے اور چونکہ مصحفی نے ''در عین جوانی'' کے الفاظ لکھے ہیں اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۱۹۸ھ کے لگ بھگ ''بیک نگاہ'' وہ نابینا ہو گئے تھے۔ اس وقت ان کی عمر ۳۶ سال تھی اور اس عمر کو یقیناً عین جوانی ہی کہا جائے گا۔ بینائی کے جاتے رہنے کا ذکر طرح طرح سے اور بار بار جرأت کی شاعری میں آیا ہے جس کی تہ میں چھپا ہوا شدید احساس محرومی موجود ہے:

به حق قرۃ العین نبی اب روشنائی ہو　　تمہارا یا علی مداح ہے، جرأت کی آنکھوں میں

غم میں جس پردہ نشیں کے ہم نے آنکھیں کھوئی ہیں　　دیکھ شوخی اس نے تصویر اپنی بھجوا دی اب آہ

یاں تلک روئے کہ آنکھوں کو بھی رو بیٹھے ہم　　رونا آتا ہے ہمیں رونے پہ اپنے یارو

خاک دیکھے گا تری آنکھ میں بینائی نہیں　　دید کا طالب ہوں تو ہنس کر کہے جرأت وہ شوخ

جرأت کی ساری زندگی تنگ دستی میں گزری۔ وہ لکھنؤ میں ایک کچے گھر میں رہتے تھے جس کی تصدیق نواب محبت خان کے پوتے نواب چندامیاں کے بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ''یہاں ایک کچا مکان تھا جس میں ایک چھپر پڑا ہوا تھا۔ میاں جرأت اسی میں رہتے تھے۔ ان کی ایک لڑکی بھی تھی۔ جب ان کا انتقال ہوا تو لڑکی نے اسی مکان میں باپ کو دفن کیا۔ اب نہ قبر ہے، نہ نشانِ قبر، نہ مکان ہے نہ چھپّر۔ ایک افتادہ مکان ہے۔'' (۳۱)۔ جرأت نے لکھنؤ میں ۱۲۲۴ھ میں وفات پائی۔ شاہ حسین حقیقت کے ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی ''درد'' میں مبتلا تھے۔ حقیقت کا وہ قطعہ یہ ہے:

صحتِ جرأت کو اب شہا بخشو تم　　ہے درد میں مبتلا، دوا بخشو تم

صدقے سے اس کے اب شفا بخشو تم (۳۲)　　جس کے مدفن کی خاک ہے خاکِ شفا

عام طور پر جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۵ھ لکھا جاتا رہا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ کلیات ناسخ میں جو قطعہ تاریخ وفات ملتا ہے اس سے ۱۲۲۵ھ برآمد ہوتے ہیں لیکن خود ناسخ کے

ایک اور قطعہ سے سال وفات ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتا ہے:

چو در حُبِّ امیر المؤمنین رفت　　شدہ خلد بریں ماورائے جرأت
برائے سالِ تاریخِ وفاتش　　رقم زد کلک ''جرأت ہائے جرأت'' (۳۳)

مصحفی کے تینوں قطعات سے بھی ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتے ہیں (۳۴)۔ شاہ کمال کے اس مصرع ''گفت شاعر وہی شیریں زباں'' سے بھی سالِ وفات ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ جسونت سنگھ پروانہ کے اس مصرع - کہو ''جنت نصیب جرأت ہے'' سے بھی ۱۲۲۴ھ نکلتے ہیں (۳۵)۔ خیراتی لعل　بے جگر، گنگا پرشاد رند اور نوازش لکھنوی کے قطعات سے بھی ۱۲۲۴ھ نکلتے ہیں۔ منشی کریم الدین کے ''طبقات الشعرائے ہند'' میں بھی سالِ وفات ۱۲۲۴ھ دیا گیا ہے (۳۶)۔ ان تمام شواہد کی روشنی میں جب کہ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ ایک سال کا فرق جیسا کہ ناسخ کے ایک قطعہ میں ہے، تاریخ گوئی میں جائز ہے۔ جرأت کا سالِ وفات ۱۲۲۴ھ متعین ہو جاتا ہے۔ اس یارباش اور مجلسی انسان کی عمر کا آخری حصہ محرومئ بصارت اور بیماری کی وجہ سے تنہائی میں گزرا جس کا ذکر جرأت نے بعض اشعار میں کیا ہے:

جرأت اک گوشے میں اب تنہا پڑا مرتا ہوں میں
پوچھنے احوال کوئی مرد و زن آتا نہیں

جرأت کے چار اولادیں تھیں۔ تین بیٹے اور ایک بیٹی۔ ایک بیٹا احمد علی قوّت شاعر تھا جس کا ذکر مصحفی نے ''مہذب الاخلاق، ذہن ذکا و طبع رسا'' (۳۷) کے الفاظ میں کیا ہے اور خود جرأت نے اس کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے:

جرأت غرض کہ مصرعِ قوّت ہے حسبِ حال　　رنگِ زمانہ نوع دگر آئے ہے نظر

دوسرا بیٹا تصدق علی شوکت تھا جس کا ذکر نساخ نے اپنے تذکرے میں کیا ہے (۳۸)۔ ایک اور بیٹا غلام عباس تھا جو ۱۲۰۱ھ میں پیدا ہوا اور ۱۲۰۴ھ میں وفات پائی۔ ولادت و وفات کے قطعاتِ تاریخ کلیات میں موجود ہیں (۳۹)۔ اکلوتی بیٹی قاسم علی مروّت سے

بیاہی گئی تھی (۴۰)۔ جرأت کی والدہ کا انتقال ۱۲۰۹ھ میں ہوا۔ قطعہ تاریخ وفات کلیات میں موجود ہے (۴۱)۔ لیکن جرأت کی اہلیہ کے قطعہ تاریخ وفات نہ ہونے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی وفات جرأت کی وفات کے بعد ہوئی۔

جرأت کی شاعری لکھنؤ میں ویسی ہی مقبول تھی جیسی ایک زمانے میں ان کے استاد جعفر علی حسرتؔ کی شاعری مقبولِ عام تھی اور یہی وجہ ہے کہ حسرت کی طرح جرأت کے شاگردوں کی بھی خاصی بڑی تعداد تھی (۴۲)۔ اس مقبولیت کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ جرأت کا کلام اس وقت کی تہذیبی روح اور معاشرے کی پسند و خواہش کا ترجمان تھا۔ دوسرے یہ کہ وہ فن شاعری پر پوری دست گاہ رکھتے تھے اور ساتھ ہی اپنے شاگردوں کے کلام کو درست کرنے پر پوری توجہ دیتے تھے۔ شاگردوں کے اصلاحِ کلام کے لیے اتوار اور بدھ کے دن مقرر تھے (۴۳)۔ جرأت اپنے شاگردوں کے کلام پر کتنی محنت کرتے تھے اور خود شاگرد اس اصلاح سے کس درجہ مطمئن تھے اس کا اندازہ شاہ حسین حقیقت کے اس بیان سے ہوتا ہے جو انہوں نے اپنی مثنوی ''ہشت گلزار'' (۱۲۲۵ھ) میں قلم بند کیا ہے کہ ''اب چونکہ وہ آسمانِ ہنر اور جہانِ علوم اس جہاں میں نہیں رہا جو کلام میں سرتا پا اصلاح دے کر سارے سقم دور کر دیتا تھا اس لیے اگر اب آپ کو میرے کلام میں عاجزی نظر آئے تو میں کیا کروں۔ استاد جرأت مرحوم ہو گئے ہیں۔'' (۴۴)۔ جرأت جس مشاعرے میں جاتے تھے آدھا مشاعرہ بلکہ اس سے بھی زیادہ ان کے شاگردوں سے بھرا ہوتا (۴۵)۔ اعظم الدولہ سرور نے لکھا ہے کہ ''ماہران ایں فن بہ استادیش معترف۔ مصلح اشعار اکثر سکنائے لکھنؤ ست'' (۴۶)۔ صغیر بلگرامی نے ان کے ۳۳ شاگردوں کی فہرست دی ہے (۴۷)۔ فائق رامپوری نے ۴۶ شاگردوں کی (۴۸) اور ڈاکٹر اقتدا حسن نے ۵۶ شاگردوں کی فہرست دی ہے (۴۹) جس میں شاہ رؤف رافت، مرزا مغل سبقت، حکیم صغیر علی مروت، شاہ کمال الدین کمال، شیخ محمد بخش مہجور، شاہ حسین حقیقت، مرزا احمد قوت، مرزا علی لطف اور شاہ حسن، شاہ ضبط اور محبّ خاں محبت وغیرہ جیسے شعرا، نثرنگار اور تذکرہ

نویسوں کے نام شامل ہیں۔

جرأت سیرت و کردار کے لحاظ سے مرنجاں مرنج، خوش خلق، نیک خو اور رقیق القلب (۵۲) انسان تھے۔ آدابِ محفل اور علم مجلسی سے خوب واقف تھے۔ حافظہ بلا کا تھا۔ جو کچھ کہتے وہ سب یاد رہتا (۵۳)۔ نابینا ہونے کے باوجود آواز سن کر آدمی کو پہچان لیتے خواہ وہ کتنے ہی عرصے بعد ان سے ملا ہو (۵۴)۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ نابینا اکثر طبیعت کے ثقیل اور گراں ہوتے ہیں مگر جرأت سبک وضع اور طبیعت رواں رکھتے تھے (۵۵)۔ ملنے جلنے والے انسان تھے اور بصارتِ چشم سے معذوری کے باوجود دوستوں سے ملاقات کے لیے دور دور تک جاتے تھے (۵۶)۔ صلح جو انسان تھے اور ایک ایسے دور میں جب لکھنؤ میں شعرا کے معرکے گرم تھے، وہ ان معرکوں سے الگ تھلگ رہے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ وہ اپنے اس مزاج کی وجہ سے عوام و خواص میں یکساں مقبول تھے۔ ایسے خوش تقریر کہ ان کی بات کسی پر بار نہیں گزرتی تھی۔ صاحب عالم مرزا سلیمان شکوہ بھی انہیں بہت عزیز رکھتے تھے (۵۷)۔ کینہ پروری ان کے مزاج میں نہیں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب مصحفی سے رنجش ہوئی تو وہ بھی جلد دور ہوگئی:

رنجشیں ایسی ہزار آپس میں ہوتی ہیں دلا وہ اگر تجھ سے خفا ہے تو ہی جا مل کیا ہوا

ظہور اللہ نوا تو بدایوں سے خود کو لکھنوی محفلوں میں جمانے اور امتیاز پیدا کرنے کے لیے آئے تھے لیکن جب معرکہ ہوا تو وہ جرأت کی ہر دل عزیزی، مزاج کی نرمی اور شرافتِ نفس کی وجہ سے کامیاب نہ ہو سکے۔ جرأت نے ایک اور شعر میں بھی اپنے اس مزاج کی طرف اشارہ کیا ہے:

دوست ہوں اس کا بھی جو ہو دشمنِ جانی مرا وہ نہیں میں جو کسی کے درپئے آزار ہو

یہی وجہ ہے کہ حاسد بھی ان کا کچھ نہ بگاڑ سکے۔ انہوں نے ساری عمر اسی مزاج کے ساتھ گزار دی۔ اس سے جرأت کی ایک مختلف تصویر سامنے آتی ہے جو آبِ حیات کی اس جرأت کی قیاسی تصویر سے قطعی مختلف ہے جس میں نابینا جرأت مارنے کے لیے بار بار لاٹھی

اٹھاتے ہیں۔ جرأت کے کردار، سیرت و مزاج کو آپ ان معرکوں میں دیکھ لیجیے جو مصحفی اور انؔشا کے ساتھ ہوئے۔ وہاں بھی خوش خلقی کی یہی تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے۔

مصحفی ۱۱۹۸ھ میں دوسری بار لکھنؤ آئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ لکھنؤ پہنچے تو جرأت کی شاعری کی دھوم چاروں طرف مچی ہوئی تھی اور ان کے شاگردوں کی کثیر تعداد لکھنؤ میں موجود تھی۔ مصحفی مزاجاً زود رنج تھے۔ وہ لکھنؤ غلام علی خاں کے ساتھ آئے تھے مگر جلد ہی ناراض ہو کر دہلی واپس جانے لگے تو محمد حسن قتیل نے انہیں روک لیا اور محمد حیات بیتابؔ کے ہاں لے گئے جہاں انہوں نے قیام کیا (۵۸)۔ کچھ عرصہ لالہ کانجی مل صبا کے ہاں بھی مقیم رہے (۵۹)۔ یکتا لکھنوی نے لکھا ہے کہ مصحفی نے ''چوں دید کسے ملتفت بحالش نمی شود باجرأت طرح خلاف انداختہ تنہا با او ولشکر تلامذہ اش مقابل شُد۔'' (۶۰) مصحفی نے ایک قصیدے میں اپنے لکھنؤ آنے اور یہاں کی محفلوں کا ذکر کیا ہے۔ اس قصیدے کا نام ''تیغ برّاں'' ہے (۶۱)۔ اس میں واضح طور پر جرأت کی طرف اشارہ کیا ہے اور بتایا ہے کہ جب جرأت کی خواری ہونے لگی تو عاجز ہو کر انہوں نے صلح کا پیغام دیا:

جب غزل پڑھنے لگے تو بہ گوشِ سامع رونے اور پیٹنے کی چھٹ نہ کیا ان کا بیاں
تس پہ شاگردوں کی وہ محل ان کی تحسیں اور سخن ان کے میں یہ سوز کہ خود مرثیہ خواں
آخر کار جو ہونے لگی ان کی خواری اور ہوئے تیغِ زباں سی مری، جی میں ترساں
مجھ کو پیغام دیا صلح کا عاجز ہو کر نہیں لازم جو کروں اس کا بہ تفریح بیاں

مصحفی نے جرأت کے پیغام صلح کو ''عاجزی'' قرار دیا ہے حالانکہ یہ عمل جرأت کی صلح جو طبیعت کے عین مطابق تھا جس کی تصدیق یکتا لکھنوی کے بیان سے بھی ہوتی ہے۔ جرأت کے مزاج کی نرمی کا یہ عالم تھا کہ اگر وہ کسی دوسرے شاعر سے مقابلہ بھی کرتے تو ان کے مزاج کی خوش طبعی اور لہجے کی شایستگی برقرار رہتی۔

اس زمیں میں ریختہ اک شاعر مشہور کا پڑھ غزل اور اپنے تو انداز کی جرأت کہ ہے

جرأت کے مزاج کی صلح جوئی و شرافتِ نفسی کا پتہ اس بات سے بھی چلتا ہے کہ جب مصحفی

نے اپنے شاگرد اکبر علی اختر کو جرأت سے رجوع کرنے کی ہدایت کی تو جرأت اختر کو اپنے حلقۂ تلامذہ میں اس وقت تک لینے کو تیار نہ ہوئے جب تک اختر نے مصحفی کا رقعہ پیش نہیں کیا (۶۲)۔ مرزا خانی نوازش کے ایک شاگرد کا تخلص مہر تھا۔ محبت خاں کے بیٹے منصور خاں نے جب شاعری شروع کی تو جرأت نے ان کا تخلص مہر قرار دیا۔ مرزا خانی نوازش نے جرأت سے ''شکایت بے نہایت'' کی تو جرأت نے کہا: مجھے معلوم نہ تھا۔ میں نے فقط مہر و محبت کو مربوط دیکھ کر تخلص اس کا قرار دیا (۶۳)۔ ایک اور واقعہ بھی اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہے۔ امام بخش کشمیری کو اشعارِ اساتذہ جمع کرنے کا شوق تھا۔ ایک دن جرأت سے کہا کہ ایک ایسے شخص کو بھجوا دیں جو ان کے بچوں کو پڑھائے بھی اور تذکرہ مرتب کرنے کا کام بھی کرے۔ جرأت نے شاہ حسین حقیقت کو بھجوا دیا۔ اسی اثنا میں امام بخش کشمیری نے مصحفی کا تذکرہ دیکھنے کو مانگا۔ مصحفی نے اجزائے مسودہ اسے دے دیے۔ کچھ عرصے بعد کسی نے مصحفی کو امام بخش کشمیری کے اس تذکرے کا جزوِ اول لا کر دکھایا۔ مصحفی یہ دیکھ کر بھڑک گئے کہ اس میں آفتاب و آصف کا ترجمہ و کلام ان کے اپنے تذکرے کے مطابق تھا۔ مصحفی نے لکھا کہ ''اصحابِ ثلاثہ'' (یعنی جرأت، حقیقت اور امام بخش کشمیری) کی اس حرکت سے میں اتنا آزردہ ہوا کہ قریب تھا کہ میں ہجو لکھوں لیکن پوچ عبارت و احوال و اشعارِ شعرا دیکھ کر درگزشت کر دیا (۶۴)۔ نظرِ انصاف سے دیکھا جائے تو اس میں قصور نہ جرأت کا تھا اور نہ حقیقت کا۔ قصوروار تو امام بخش کشمیری تھا یا پھر خود مصحفی جنہوں نے اپنے تذکرے کے اجزاء خود امام بخش کو دیے تھے۔ جرأت نے تو امام بخش کی فرمائش پر اپنے ایک شاگرد شاہ حسین حقیقت کو بھیج دیا تھا۔ اس میں جرأت کا کوئی قصور نہیں تھا لیکن اس کے باوجود مصحفی نے حقیقت کے ترجمے میں اس بات کو لکھا کہ ''کور موصلی کہ ہم سوئے من رود و در باطن ہمیشہ تخم کینہ می کارد''۔ (۶۵) اور ۱۲۰۹ میں جب اپنا تذکرہ کو آخری صورت دی تو اس عبارت کو اسی طرح باقی رہنے دیا جس کے معنی یہ تھے کہ مصحفی کے دل میں کدورت ابھی باقی تھی۔ جرأت کا یہ مزاج نہیں تھا۔ مصحفی اور انشا کے معرکے میں صلح

صفائی کرانے والے بھی جرأت اور اکبر علی اختر ہی تھے (۶۶)۔ کلیات جرأت میں کہیں ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس میں مصحفی کی طرف اظہارِ کدورت کیا گیا ہو جبکہ مصحفی نے ایک غزل میں جرأت اور ان کے استادوں کو ہدف بنایا ہے۔ ''مجمع الفوائد'' (۱۲۲۸ھ) کے اس خط میں جو ''در مدح غایتِ خوش نویسد'' کے زیرِ عنوان مصحفی نے لکھا ہے، جرأت کے بارے میں یہ الفاظ ملتے ہیں۔ اس وقت جرأت کی وفات کو چار سال ہو چکے تھے:

''جرأت شاگردِ ہمتایش بہ ایں جرأت چند بار قدم بعرصۂ مکابرہ اش گزاشتہ اما چوں معاویہ از علی شکستِ ہائے فاحشہ خوردہ آخر از حسد قالب تہی کردہ بخاکِ سیہ برابر شدہ''۔ (۶۷)

مصحفی کے مزاج میں کینہ پروری تھی۔ راجپوتوں والا خون تھا۔ لیکن جرأت کے مزاج میں صلح جوئی تھی۔ مزاج کی یہی صلح جوئی اس تنازع میں بھی نظر آتی ہے جو ظہور اللہ خاں نوآ (متوفی ۱۲۴۰ھ/ ۱۸۲۴) سے ہوا تھا (۶۸)۔ واقعہ یہ ہے کہ ایک بار مولوی مجیب اللہ کے مشاعرے میں اور ایک بار مہراللہ خاں غیوؔر کے مشاعرے میں محمد عظیم تجمّل مرثیہ گو، مرزا لطف علی، صاحب گلشن ہند اور مرزا مغل سبقت سے مقابلہ ہوا۔ یہ تینوں شاگردانِ جرأت تھے۔ بظاہر تو مقابلہ شاگردوں سے تھا لیکن بباطن جرأت سے تھا۔ نوآ نے مجمع میں رکیک ہجویں پڑھیں۔ بات اتنی بڑھی کہ شاگردانِ جرأت ان کے دشمن اور قتل کرنے کے درپے ہو گئے لیکن محمد عاشق تصور نے مرزا مغل سبقت سے ان کی صلح کرادی اور نزاع موقوف ہو گیا۔ یہ بات واضح ہے کہ مرزا مغل سبقت سے یہ صلح اپنے استاد جرأت کی مرضی کے بغیر نہیں کر سکتے تھے۔ جھگڑا فساد چونکہ جرأت کے مزاج کے خلاف تھا اس لیے یہ معاملہ رفع دفع ہو گیا حالانکہ نوآ کی ہجو میں گالیاں ہی گالیاں تھیں اور ٹیپ کا مصرع یہ تھا: ''کور بے ایماں حرامی سخت قرم ساق ہے'' جبکہ جرأت کا ٹیپ کا مصرع: ''حضورِ بلبل بُستاں کرے نوا سنجی'' تھا۔ ان دونوں مصرعوں کے لہجے، الفاظ اور مزاج سے نوآ اور جرأت کے مزاج کا فرق سامنے آ جاتا ہے۔ یکتاؔ نے لکھا ہے کہ نوآ ''زبانِ گزیدہ (۶۹) رکھتا تھا

لیکن ایسی کوئی بات کسی تذکرے میں جرأت کے بارے میں نہیں ملتی بلکہ ان کے معاصر میر حسن نے انہیں خوش خلق و نیک خو ...... دریں نوجوانی بسیار بہ حلم و حیا بسری بُرد۔''(۷۰) کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ پورے کلیات میں مخمس شہر آشوب در ہجو نو شاعران بالخصوص ظہور اللہ خاں نوا کے علاوہ صرف یہ ایک شعر ملتا ہے جس میں نوا کو توا کہا ہے اور وہ بھی شایستگی سے۔

لگا کلنک کا ٹیکا جبیں پہ اپنی نوا   بس ایک نقطے ہی میں ہوگیا نوا سے توا

جرأت اس دور میں انشا و مصحفی سے مختلف انسان تھے۔ تنگ دستی کے باوجود قانع تھے۔ درباروں سے وابستہ ہونے کے باوجود بے نیاز تھے۔ نابینا ہونے کے باوجود ملنسار تھے۔ جرأت کا رنگ سخن اس دور میں اتنا مقبول تھا کہ خود مصحفی کے دیوان سوم میں اس کا گہرا اثر ملتا ہے۔ میرؔ کے لیے جرأت کی شاعری چوما چاٹی کی شاعری تھی لیکن اس وقت کی لکھنوی تہذیب کی روح اس میں بلبل بستاں کی طرح چہک رہی تھی۔ آصف الدولہ جرأت کے دیوان کو ہردم اپنے سرہانے رکھتے اور اس کے مطالعے سے مسرور ہوتے تھے۔ محمد شاہی دور میں شاہ مبارک آبرو کی شاعری غیر معمولی کے جو اسباب تھے وہ اسباب اس دور میں جرأت کی شاعری کے تھے۔

ایک ضخیم کلیات جرأت سے یادگار ہے جس کے متعدد قلمی نسخے آج بھی دنیا کے مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں (۷۱)۔ مطبوعہ صورت میں سب سے پہلے کلام جرأت ''دیوان جرأت'' کے نام سے ۱۲۸۵ھ/ ۹-۱۸۶۸ء میں مطبع نظامی کانپور سے شائع ہوا۔ اس کے بعد ''کلیات جرأت'' کے نام سے مطبع کارنامۂ فرنگی محل لکھنؤ سے ۱۳۰۰ھ / ۸۳-۱۸۸۲ء میں شائع ہوا جس میں غزلیات کے علاوہ مخمسات، مسدسات اور رباعیات بھی شامل ہیں۔ لیکن اس میں بھی جرأت کا پورا کلام شامل نہیں ہے۔ نواب عماد الملک سید حسین بلگرامی نے ''مختار اشعار'' جلد اول میں کلام جرأت کا انتخاب ۱۸۹۷ء میں مدراس سے شائع کیا۔ ۱۹۲۸ء میں حسرت موہانی نے جرأت کا ایک انتخاب شائع کیا جس میں

غزلیات کے علاوہ ۸ رباعیات بھی شامل ہیں۔ یہی انتخاب محمد حسن عسکری کے مضمون ''مزے دار شاعر'' کو بطور مقدمہ شامل کر کے ''میری لائبریری'' نے ۱۹۶۵ء میں لاہور سے شائع کیا۔ جرأت کا کم و بیش پورا کلام پہلی مرتبہ پروفیسر اقتدا حسین نے جدید اصولِ تدوین کے مطابق سلیقے سے مرتب کر کے تین جلدوں میں علی الترتیب ۱۹۷۰ء، ۱۹۷۱ء اور ۱۹۷۵ء میں نیپلز (اٹلی) سے شائع کیا۔ پہلی جلد ۱۰۹۳ غزلیات پر مشتمل ہے۔ دوسری جلد میں بطور ضمیمہ ۱۳ غزلیں اور ۴۱۳ متفرق اشعار شامل ہیں جن سے غزلیات کی تعداد ۱۱۰۶ ہو جاتی ہے۔ دوسری جلد میں ۴ قصائد، ۴ عشقیہ، ۱۵ ہجویہ اور وصفیہ اور دوسری مثنویوں کے علاوہ ۶ مکاتیبِ منظوم، ۲۴۰ رباعیات، ۴۹ قطعات، ۱۶ مخمس، ۱۴ مسدسات مع واسوخت، ایک ترکیب بند، ۲ ترجیع بند شامل ہیں۔ ان کے علاوہ ایک فالنامہ، ۵ نقلیات، ۲۸ پہیلیاں، ۳۶ رباعیات پیش خوانی مجلس عزا، ۱۴ سلام، ایک تیجا، ایک مہندی، ایک نوحہ، سات مراثی، ایک فاتحہ بھی شامل ہیں۔ جرأت کے اس مطالعے کے لیے میں نے یہی کلیات استعمال کیا ہے۔ میر حسن نے مثنوی ''ہجوِ برسات'' اور ''کھٹمل نامہ'' کا بھی ذکر کیا ہے (۷۲)۔ ''ہجوِ برسات'' کلیات میں شامل ہے لیکن ''کھٹمل نامہ'' نہیں ہے۔ اسی طرح ایک اور مثنوی ''در ہجوِ مرغ بازاں'' کا ذکر بھی آیا ہے لیکن یہ بھی ''کلیات'' میں نہیں ہے (۷۳)۔

☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ تاریخِ ادبِ اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۸۷۹-۸۹۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۷ء

۲۔ مثنوی ہشت گلزار، شاہ حسین حقیقت، ص ۱۰۶، مطبع مصطفائی لکھنؤ، ۱۲۷۶ھ

۳۔ الف) گلشن سخن، مردان علی خاں مبتلا لکھنوی، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۹۴، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، ۱۹۶۵ء

ب) گلزار ابراہیم، علی ابراہیم خاں خلیل، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۶۲، دائرہ ادب پٹنہ، سن ندارد

عام رسم تھی اور ہے کہ جب کسی کے ہاں اولاد نہیں ہوتی یا ہو کر مرجاتی ہے تو عورتیں تعویذ گنڈوں اور دعا کے لیے بزرگوں اور فقیروں کے پاس جاتی ہیں اور دعا کے لیے کہتی ہیں۔ بچے کی پیدائش کے بعد، برکتِ عمر کی خاطر، بچے کا نام بھی اسی بزرگ کے نام پر یا اس کی مناسبت سے رکھ دیتی ہیں۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ جرأت بھی کسی قلندر/ بزرگ کی دعا سے پیدا ہوئے اور اسی تعلق سے قلندر بخش ان کی عرفیت ٹھہری اور اصل نام خاندانی رواج کے مطابق یحیٰ امان رکھا گیا۔ جرأت کے والد کا نام بھی حافظ امان تھا۔

۴۔ تاریخ محمدی، میرزا محمد معتمد خاں بدخشی دہلوی مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۱۰۶، شعبۂ تاریخ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۱۹۶۰ء

۵۔ ایضاً، ص ۳۳

۶۔ عمدۂ منتخبہ، میر محمد خان بہادر اعظم الدولہ سرور مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۱۹۲، دہلی یونیورسٹی، دہلی، ۱۹۶۱ء

۷۔ الف) تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۶۲-۶۳، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، دکن، ۱۹۳۳ء

ب) مصحفی نے ''عقد ثریا'' میں منیر کے ترجمے میں لکھا ہے: ''حالا در کوچہ رائے مان در دارالخلافۂ شاہجہاں آباد فروکش، مرتبہ عبدالحق، ص ۵۲، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، دکن، ۱۹۳۴ء

۸۔ طبقات سخن، مخطوطہ برلن جرمنی: شیخ غلام محی الدین مبتلا وعشق میرٹھی، ص ۵۸، عکسی نقل مملوکہ، جمیل جالبی،

۹۔ کلیات جرأت، مرتبہ اقتدا حسن، جلد دوم، ص ۱۹، مطبوعہ نیپلز، اطالیہ ۱۹۷۱

۱۰۔ طبقات سخن، مبتلا وعشق میرٹھی، عکسی نقل مخطوطہ برلن (جرمنی)، ص ۱۵۱، مملوکہ جمیل جالبی

۱۱۔ الف) تذکرہ مسرت افزا، امراللہ الٰہ آبادی، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۵۴، پٹنہ

ب) تذکرۂ شعرائے اردو، میرحسن مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شیروانی، ص ۴۵، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۴۰ء

۱۲۔ تذکرہ شعرائے ہندی، میرحسن مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۳۳۶، اردو پبلشر لکھنؤ، ۱۹۷۹ء

۱۳۔ تذکرہ شعرائے اردو، میرحسن، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شیروانی، ص ۴۵، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی، ۱۹۴۰ء

۱۴۔ تذکرہ شعرائے ہندی، میرحسن، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۹۵، لکھنؤ، ۱۹۷۹ء

۱۵۔ دستورالفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی عرشی، ص ۹۹، ہندوستان پریس رام پور، ۱۹۴۳ء

۱۶۔ دیکھیے مثنوی ''درہجو شدت سرما'' کلیات جرأت، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، جلد دوم، ص ۱۱۹، نیپلز اطالیہ، ۱۹۷۱ء۔ اس کے علاوہ اپنی مثنویوں: کارستانِ الفت، درہجو شدت گرما، درہجو بخیل وممسک کے آخر میں بھی نواب احمد علی ماں ابن نواب سعادت علی خاں کی مدح میں اشعار ملتے ہیں۔

۱۷۔ روزِ روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۱۶۶، کتب خانہ رازی، طہران، ۱۳۴۳ھ

۱۸۔ کلیات جرأت، محولہ بالا، جلد دوم، ص ۱۸۶، ۳۰۱

۱۹۔ تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۵، محولہ بالا

۲۰۔ تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۶۳، محولہ بالا

۲۱۔ گلشن ہند، مرزا علی لطف، ص ۹۱، دارالاشاعت پنجاب، لاہور، ۱۹۰۶

۲۲۔ طبقات الشعرا، قدرت اللہ شوق، ص ۳۰۲، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۸

۲۳۔ کلیات شاہ کمال (دیباچہ) مخطوطہ رضا لائبریری، رام پور، مطبوعہ سہ ماہی صحیفہ، لاہور، شمارہ ۱۸، ص ۲۳، جنوری ۱۹۶۲

۲۴۔ مجمع الانتخاب، شاہ کمال (دیباچہ) مرتبہ نثار احمد فاروقی (تین تذکرے) ص ۵۴، مکتبۂ برہان، دہلی، ۱۹۶۸

۲۵۔ تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۲۵، انجمن ترقی اردو ہند اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء

۲۶۔ تذکرۂ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۴، محولہ بالا

۲۷۔ گلزار ابراہیم، علی ابراہیم خاں خلیل، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۶۲، دائرہ ادب پٹنہ، بہار

۲۸۔ تذکرہ ہندی، مصحفی، ص ۶۳، محولہ بالا

۲۹۔ تذکرہ ہندی، ص ۱۲۱، محولہ بالا

۳۰۔ واقعات اظفری، ص ۸۵ بحوالہ تذکرۂ آزردہ مرتبہ ڈاکٹر مختار الدین احمد، ص ۸۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۷۴ء

۳۱۔ آبِ بقا، خواجہ محمد عبدالرؤف عشرت لکھنوی، ص ۱۹۴-۱۹۵، لکھنؤ، ۱۹۱۸ء

۳۲۔ دیوانِ حقیقت (قلمی)، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی

۳۳۔ دیوان ناسخ مخطوطہ قبل ۱۲۳۶ھ، کتب خانہ راجہ صاحب محمود آباد بحوالہ تحقیقی نوادر، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۰۹، اردو پبلشرز، لکھنؤ، ۱۹۷۴ء

۳۴۔ کلیات مصحفی، مخطوطہ پنجاب، یونیورسٹی، لاہور

۳۵۔ کلیات جسونت سنگھ پروانہ (قلمی)، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔

وہ قطعہ یہ ہے:

جو کہ کرتا ہے فکر شعر و سخن　　اس زمانہ میں وہ غنیمت ہے
کہ نہ اگلے سے لوگ ہیں باقی　　نہ وہ مجلس ہے اور نہ صحبت ہے
اک سخن گو جو تھا قلندر بخش　　نام جرأت ہے جس کی شہرت ہے
کر گیا کوچ اس مقام سے حیف　　آج منزل نشینِ حسرت ہے (۱۲۲۴ھ)
ہے یہ تاریخ اول اور ثانی　　کہو "جنت نصیب جرأت ہے" (۱۲۲۴ھ)

۳۶۔ طبقات الشعرائے ہند، فیلن و منشی کریم الدین، ص ۲۰۶، مطبع العلوم مدرسہ دہلی، ۱۸۴۸ء

۳۷۔ ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۲۶۲، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن، ۱۹۳۴ء

۳۸۔ سخن شعرا، عبدالغفور نساخ، ص ۲۵۷، مطبع نول کشور لکھنؤ، ۱۸۷۴ء

۳۹۔ کلیات جرأت (جلد دوم) مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۲۱۱ اور ص ۲۲۲۔
یونیورسٹی اورینٹل انسٹی ٹیوٹ نیپلز، اطالیہ ۱۹۷۱

۴۰۔ سخن شعراء، نساخ، ص ۴۲۹، محولہ بالا

۴۱۔ کلیات جرأت (جلد دوم)، ص ۲۲۵، محولہ بالا

۴۲۔ تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۶۳، محولہ بالا

۴۳۔ مجمع الانتخاب، شاہ کمال، ص ۵۴، محولہ بالا۔ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ "بروزِ اصلاح کہ در ہفتہ دو روز مقرر بود یعنی روز چہارشنبہ و یکشنبہ کہ ہماں شاگردان مجتمع شدہ تصنیفاتِ خود می خواندند و اصلاحِ ہر یک می شد و فقیر ہم در ہر جلسہ غزلہائے خود اصلاح می کنانید۔"

۴۴۔ ہشت گلزار، شاہ حسین حقیقت (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی

۴۵۔ دستور الفصاحت، احمد علی یکتا مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، ص ۹۹، محولہ بالا

۴۶۔ عمدۂ منتخبہ، نواب اعظم الدولہ میر محمد خاں بہادر سرور، مقدمہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۱۹۲، دہلی یونیورسٹی، دہلی، ۱۹۶۱

۴۷۔ جلوۂ خضر (جلد اول) سید فرزند احمد صغیر بلگرامی ص ۱۳۵ - ۱۳۸، مطبع نورالانوار، آرہ، بہار، ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۴ء۔

۴۸۔ جرأت اور اس کی شاعری، کلب علی خاں فائق رامپوری، مطبوعہ سہ ماہی صحیفہ، لاہور، ص ۵۵-۶۳، لاہور، اپریل، ۱۹۶۲ء

۴۹۔ کلیات جرأت، (جلد سوم)، مرتبہ اقتدا حسن، ص ۳۲-۳۴، محولہ بالا

۵۰۔ تذکرہ طبقات الشعرا، قدرت اللہ شوق، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۳۰۲، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۸ء

۵۱۔ تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص محولہ بالا

۵۲۔ دوتذکرے: مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۷۶-۱۷۷، پٹنہ، بہار، ۱۹۵۹ء

۵۳۔ دستور الفصاحت، ص ۹۹، محولہ بالا

۵۴۔ خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۶۳، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۰ء

۵۵۔ ایضاً

۵۶۔ گلشن ہند، مرزا علی لطف، ص ۹۱، دارالاشاعت پنجاب، لاہور، ۱۹۰۶ء

۵۷۔ دستورالفصاحت، احمد علی یکتا، ص ۹۹، محولہ بالا

۵۸۔ عقد ثریا، مصحفی، دیکھیے ترجمہ بیتاب، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، دکن، ۱۹۳۴ء

۵۹۔ تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۱۴۱، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، دکن، ۱۹۳۳ء

۶۰۔ دستورالفصاحت، احمد علی یکتا لکھنوی، ص ۹۴، محولہ بالا

۶۱۔ مصحفی اور جرأت، قاضی عبدالودود، ص ۴۱-۵۰، مطبوعہ معاصر، شمارہ ۲، پٹنہ، بہار

۶۲۔ تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۲۵، محولہ بالا اور خوش معرکۂ زیبا جلد اول، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۸۴، محولہ بالا

۶۳۔ خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، ص ۲۸۷، محولہ بالا

۶۴۔ تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۸۶، محولہ بالا

۶۵۔ ایضاً

۶۶۔ خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، ص ۳۶۴، محولہ بالا

۶۷۔ مجمع الفوائد، مصحفی (قلمی) ص ۳۴۲، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور

۶۸۔ ''نوا فخرِ بدایوں بود زارؔ'' سے ۱۲۴۰ھ برآمد ہوتے ہیں بحوالہ دستور الفصاحت:
احمد علی یکتا، ص ۱۰۹، محولہ بالا

۶۹۔ دستور الفصاحت، ص ۱۰۹، محولہ بالا

۷۰۔ تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۵، محولہ بالا

۷۱۔ جائزہ مخطوطات اردو میں مشفق خواجہ نے ۳۳ قلمی نسخوں کی نشاندہی کی ہے،
ص ۴۴۰-۴۱۰، مرکزی اردو بورڈ، لاہور، ۱۹۷۹ء

۷۲۔ تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۴۵، محولہ بالا

۷۳۔ کلیات جرأت، جلد سوم، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۱۲۲، محولہ بالا

شمس الرحمٰن فاروقی

ذکرِ داستان گویاں

اس کتاب میں جگہ جگہ ہم اس بات کا رونا رو چکے ہیں کہ ہمیں داستان امیر حمزہ کے داستان گویوں، بلکہ یوں کہیں کہ عمومی طور پر کسی بھی داستان گو کے بارے میں، معلومات بہت کم ہیں۔ ان کی تاریخ پیدائش و وفات، ان کی تعلیم و تربیت، تاہل و اولاد، ان سب باتوں کے بارے میں ہمارا علم بہت کم ہے۔ اور مزید افسوس یہ کہ ان معاملات کا جو علم ہم رکھتے بھی ہیں، وہ اکثر غلط، یا بڑی حد تک نامعتبر ہے۔ بہر حال، جو کچھ بھی معلوم ہے اس کا بیان اور حتی الامکان تنقیدی محاکمہ یہاں پیش کیا جاتا ہے۔

محمد حسین جاہ (وفات، غالباً ۱۸۹۹ء)

یہ کہا جا سکتا ہے کہ داستان امیر حمزہ کی مشہور ترین داستان ''طلسم ہوش ربا'' ہے، اور ''طلسم ہوش ربا'' کی بہترین جلدیں وہ چار جلدیں ہیں جو محمد حسین جاہ نے لکھیں۔ انہوں نے نول کشور پریس کو چھوڑنے کے بعد ''طلسم ہوش ربا'' کی ایک پانچویں جلد بھی لکھی اور وہ بقول خواجہ عبدالرؤف عشرت لکھنوی، گلاب سنگھ اینڈ سنز لاہور کی شاخ لکھنؤ نے ''جلد پنجم، حصہٗ اوّل'' کے نام سے دسمبر ۱۸۹۰ء میں شائع کی۔ لیکن اسے کچھ خاص شہرت نہ حاصل ہوئی۔ اور محمد حسین جاہ کے بارے میں یہی آخری اطلاع ہے لیکن اس پر پورا اعتماد نہیں کیا جا سکتا۔ جاہ کی یہ جلد پنجم بہت مختصر (صرف ۲۴۰ صفحے) ہے، اور یہ تقریباً ناپید تھی۔ جناب رفاقت علی شاہد نے اسے پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں دریافت کیا اور اس کی نقل فراہم کی۔ خدابخش لائبریری، بانکی پور پٹنہ نے اسے میری درخواست پر ۲۰۰۰ء میں شائع کر کے عام کر دیا۔

رفاقت علی شاہد نے جاہ کی ''طلسم ہوش ربا'' جلد پنجم کے خدابخش ایڈیشن کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ۱۸۹۰ء میں شاخ گلاب سنگھ اینڈ سنز لاہوری کی کوئی شاخ لکھنؤ میں نہ تھی۔ لکھنؤ میں اس مطبع کی پہلی شاخ بقول رفاقت علی شاہد، ۱۸۹۵ء میں قائم ہوئی۔ لہٰذا یہ بات غیر ممکن ہے

کہ جاہ کی جلد پنجم کو گلاب سنگھ نے چھاپا ہو۔ خود اس جلد میں التماس مصنف کے عنوان سے جاہ نے جو کچھ لکھا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے ''بعد ترک روزگار ہو جانے کے'' اپنا مطبع قائم کیا ہے۔ خود اس جلد کے حقوق مالکانہ بھی حسینی پریس، لکھنؤ کے نام محفوظ بتائے گئے ہیں۔ لہٰذا یہ ثابت ہے کہ نول کشور پریس چھوڑ کر جاہ نے اپنا کاروبار شروع کیا۔ لیکن ''طلسم ہوش ربا'' جلد پنجم کے بعد کچھ اور شائع نہ ہونے کے معنی یہ نکل سکتے ہیں کہ مطبع کا کاروبار سرسبز نہ ہوا اور جاہ نے اپنے باقی دن داستان گوئی یا بیکاری میں گزارے۔

رفاقت علی شاہد کا خیال ہے کہ ''سید محمد اسمٰعیل'' جن کے اور جاہ کے مشترک اہتمام میں جاہ کی ''طلسم ہوش ربا'' جلد پنجم چھپی تھی، وہی مشہور داستان گو (اسمٰعیل اثر) ہیں جن کی داستان ''صندلی نامہ'' سے ہم واقف ہیں۔ لیکن اس خیال کی کوئی مستحکم دلیل نہیں۔ اسمٰعیل اثر اپنا تخلص ہمیشہ استعمال کرتے تھے اور یہاں تخلص ندارد ہے، صرف ''سید محمد اسمٰعیل'' ہے، لہٰذا ان کا اور سید محمد اسمٰعیل اثر داستان گو کا ایک ہی شخص ہونا قرین قیاس نہیں۔ ممکن ہے یہ صاحب کوئی مالی ساجھے دار رہے ہوں اور جاہ سے ان کا تعلق صرف کاروباری رہا ہو۔

محمد حسین جاہ کی ''طلسم ہوش ربا'' کی جلد چہارم بھی نول کشور پریس نے دسمبر، ۱۸۹۰ء میں شائع کی تھی۔ محمد حسین جاہ نے نول کشور پریس کیوں چھوڑا، اس کے بارے میں کوئی مصدقہ معلومات نہیں۔ ایک خیال سا ہے کہ معاوضے کی بات پر کچھ اختلاف رائے تھا اور جاہ نے ناخوش ہو کر نول کشور پریس چھوڑ دیا (بروایت خواجہ عبدالرؤف عشرت لکھنوی)۔ میرا خیال ہے کہ شاید اس سے زیادہ بڑی وجہ یہ تھی کہ جاہ بہت سست نویس تھے۔ جلد سوم میں انہوں نے بیماری، بیٹے کی موت، وغیرہ کا ذکر کیا ہے کہ ان وجوہ کی بنا پر انہیں یہ جلد لکھنے میں بڑی مشکل اور تاخیر ہوئی۔ جلد چہارم میں عجلت تحریر کے آثار کہیں کہیں نظر آتے ہیں اور اس کا اختتام بھی کچھ بے ربط سا ہے۔ ممکن ہے جاہ نے ارباب مطبع کے ابرام سے گھبرا کر چوتھی جلد جوں توں لکھ کر جمع کر دی اور مطبع سے تعلق توڑ لیا۔ گلاب سنگھ والی جلد پنجم کے اختصار کا سبب بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ سست نویسی کے الزام سے خود کو بری رکھنے کی فکر میں انہوں نے جلد جلد جو ممکن ہوا جمع کر کے اسے

''جلد پنجم، حصہ اول'' کا نام دے دیا۔ لیکن شاید اس کے بعد وہ کچھ لکھ نہ پائے۔ رفاقت علی شاہد بھی اسی خیال کے ہیں کہ نول کشور پریس اور جاہ میں علیحدگی کی بنا جاہ کی دیر نویسی تھی۔

ایک امکان یہ ہے کہ جاہ اور مطبع کے مراسم بگڑ جانے میں جاہ کے مزاج کو بھی کچھ دخل رہا ہے۔ احمد حسین قمر میں خود بینی بہت تھی، وہ دوسروں (خاص کر جاہ) پر چھینٹے بھی خوب کستے ہیں، اپنی توصیف بھی بے دریغ لکھتے ہیں اور، بے دھڑک ڈینگیں ہانکتے ہیں۔ شیخ تصدق حسین بمشکل ہی کسی کی برائی یا اپنی تعریف کرتے ہیں۔ لیکن یہ دونوں صاحبان ارباب مطبع کی ثناخوانی میں ہمہ وقت رطب اللسان رہتے ہیں۔ محمد حسین جاہ میں خودنگری تو نہیں لیکن خودداری بہت تھی۔ محمد حسین جاہ کسی کی برائی نہیں کرتے، ڈینگیں نہیں مارتے، لیکن عام داستان گویوں کے برخلاف، جاہ نے ارباب مطبع (منشی نول کشور، یا دوسرے اہم اہل کاران) کی ثنا و توصیف بہت کم لکھی ہے۔ اکثر انہوں نے یہ تاثر دیا ہے کہ اگر منشی نول کشور نے انہیں داستان نویسی پر مامور کیا ہے تو گویا قدردانی ہی کی ہے، کچھ خاص نوال و کرم گستری نہیں کی۔ ''طلسم ہوش ربا''، جلد سوم میں ایک مقام کے سوا (جس کا ذکر آگے آتا ہے) جاہ نے منشی نول کشور یا صاحبان مطبع کی مدح کہیں نہیں لکھی ہے۔ ''طلسم فصاحت'' (اول اشاعت ۱۸۷۴ء) میں البتہ انہوں نے منشی نول کشور کی مدح میں بہت کچھ لکھا ہے، لیکن وہ زمانہ ان کا جوانی کا رہا ہوگا۔ نئی نئی ملازمت تھی لہٰذا حق وفاداری ادا کرنا ہی تھا۔ مگر انہوں نے اس داستان میں مطبع کے دوسرے اہم اہل کاروں کی بھی مدح لکھی ہے، یعنی اشارہ کیا ہے کہ منشی نول کشور کے علاوہ بھی کئی لوگ مستحق تشکر و تمدیح ہیں۔ اور شاید یہ بھی ہے کہ دنیاداری کا بھی تقاضا تھا کہ سردار و سرکار کے علاوہ ملازمین سرکار کو بھی نظر میں رکھا جائے۔ کارکنان مطبع میں سے حسب ذیل حضرات کی توصیف محمد حسین جاہ نے ''طلسم فصاحت'' میں کی ہے: میرزا عاشق علی، نقاش و خوش نویس؛ میر حشمت علی، نقاش؛ شیخ احمد حسین بن شیخ امیر علی، مصور و نقاش؛ مصحح صاحبان (نام نہیں لکھا)؛ محرر صاحبان (نام نہیں لکھا)؛ ایڈیٹر اودھ اخبار (نام نہیں لکھا)؛ لالہ کنول، خزانچی۔

یہ خیال بعید از قیاس نہ ہوگا کہ محمد حسین جاہ اتنے بہت سے کارکنان مطبع کے ستائش

گر اس باعث بھی ہوئے ہوں گے کہ اس طرح وہ منشی نول کشور کو بالواسطہ یہ اشارہ دینا چاہتے ہوں کہ ان کے رفیع الشان کاروبارِ مملکت کا بلند مرتبہ صرف منشی صاحب ہی کا مرہونِ منت نہیں۔ یہ بات تو ظاہر ہی ہو جاتی ہے کہ جاہ کے مزاج میں ایک طرح کی وارستگی اور خودداری تھی، اور منشی نول کشور سے تعلقات بگڑنے میں اس بات کو بھی کچھ دخل ضرور رہا ہوگا۔ بہرحال، اگر جاہ کی زندگی کی پہلی اہم تاریخ جو ہمیں معلوم ہے، ۱۸۷۴ء ہے (جب ''طلسمِ فصاحت'' نول کشور پریس سے شائع ہوئی) تو دوسری اہم تاریخ جس سے ہم واقف ہیں، ۱۸۹۰ء ہے۔ اس سال ان کی ''طلسم ہوش ربا'' جلد چہارم، نول کشور پریس سے چھپی، اور اسی سال کے دسمبر میں ان کی ''طلسم ہوش ربا''، جلد پنجم کی مختصر سی جلد چھپی۔ اسی سال مطبع نول کشور سے ان کا تعلق منقطع ہوا۔

اپنی جلد پنجم، حصۂ اول، کے اختتامیہ میں جاہ نے لکھا ہے کہ ''اور دفاتر مثل نوشیرواں نامہ و ایرج نامہ وغیرہ بموجب اپنے طرز کے ترجمہ کر کے طبع کروں گا'' (ص ۲۴۰)۔ لیکن جیسا کہ ہم جانتے ہیں، جاہ نے اس کے بعد کچھ نہ لکھا۔ یا اگر لکھا بھی تو ہمارے سامنے نہیں آیا ہے۔ اس کا امکان ہے کہ ان کی ''ہوش ربا''، جلد پنجم، حصۂ اول، کو کچھ خاص کامیابی حاصل نہ ہوئی ہو، اور جاہ نے بددل ہو کر اشاعت داستان کا کام روک دیا ہو، اور صرف داستان گوئی پر اکتفا کر لی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ان کی زندگی کے آخری ایام عسرت اور/یا بیماری میں گزرے ہوں اور انہوں نے داستان گوئی بھی چھوڑ دی ہو۔

''طلسم ہوش ربا''، جلد سوم میں جاہ نے بعض باتیں ایسی لکھی ہیں جن سے ان کے حالات پر کچھ دھندلی روشنی پڑتی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ وہ ''ناقدری'' کی شکایت کرتے ہیں، اور یہاں تک لکھ جاتے ہیں کہ اب شاید وہ داستان نویسی نہ کریں۔ نول کشور پریس، کانپور کی اشاعت ۱۹۱۰ء، صفحہ ۸۰۲ پر داستان کے ایک نئے موڑ پر وہ ساقی نامہ لکھتے ہیں ؎

افسانے کے ناظرین ذیشان
ذی فہم و ہنرور و سخندان

گر دیکھتے مہر کی نظر سے

اس ذرے کو آفتاب کرتے

اس وقت تھا فخر تجھ کو زیبا

لیکن مطلب میں تیرا سمجھا

برخاستہ دل ہوا ہے تیرا

ہے قول سے تیرے رنج پیدا

یہ تیسری جلد ختم کر کے

شاید کہ قلم نہ تو اٹھائے

پیدا نہیں جب کہ قدرداں ہے

محنت بے سود رائیگاں ہے

بظاہر یہ شکوہٴ ناقدری ارباب مطبع سے ہے کہ وہ جاہ کو خاطر خواہ معاوضہ نہ دیتے رہے ہوں۔ اور ان کا یہ کہنا کہ شاید اب وہ آگے نہ لکھیں، ایک طرح کی دھمکی، یا بہتر سودا پٹ جانے کی درخواست تھی۔ لیکن ایک بات یہ بھی ہے کہ بیٹے بیٹی کی موت اور خود اپنی بیماری نے انہیں دل شکستہ بھی کر دیا تھا۔ اسی جلد کے صفحہ ۳۸۹ پر وہ کہتے ہیں ۔

شب تار و تاریکی رنج و غم

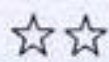
بلاؤں کا تھا سامنا دم بدم

زیادہ اندھیرے کا یہ تھا سبب

کہ گھر بے چراغ ہو گیا ہے یہ اب

اندھیرا نہ کیوں آئے مجھ کو نظر

جو کھوئے گئے دو ہوں نورِ نظر

☆☆

کبھی دل کو رویا جگر کو کبھی

کبھی دخترک کو پسر کو کبھی

مری بعد فرزند دختر مری
اکیلا مجھے آہ وہ کر گئی

☆☆

تھے القصہ روشن مرے دل کے داغ
نہ اختر فلک پر نہ گھر میں چراغ
نہ تھا کوئی اس شب کو میرا انیس
غم و رنج دونوں کا تھا بس جلیس
یکا یک ہوئی اک طرف روشنی
چمک مثلِ مہتاب پیدا ہوئی
جو دیکھا تو ہے شاہدِ خوش جمال
بھویں جن کی دونوں ہیں رشکِ ہلال

☆☆

اسی کے یہ تھی حسن کی بس ضیا
غرض وہ قریب آ کے کہنے لگا
کہ اے جاہ جانے دو یہ رنج و غم
مئے جام عشرت پیو دم بدم

☆☆

تو گویا ہوا مجھ سے وہ مہ لقا
کہ میں فیض ہوں تیرے ممدوح کا

☆☆

نہیں جانتا اس کو اے خوش مقال
وہ ہے مرتبہ دانِ اہلِ کمال

نکل جائیں گے صاف قسمت کے بل

ہر اک ہے مہم اس کے ایما سے حل

ہے ظلِ ہما جس کا ظل کرم

وہ نام نول اور کشور بہم

پیو جام مے داد عشرت کی دو

بنام مبارک فسانہ لکھو

معلوم ہوتا ہے کہ جاہ کو اولاد کا غم باقی رہا لیکن اپنے ممدوح و مربی سے جو توقعات انہیں تھیں وہ پوری نہ ہوئیں۔ اسی جلد سوم کے اختتام کے قریب (ص ۹۲۰) جاہ لکھتے ہیں:

بڑے انتشار و پریشانی میں اس جلد کو میں نے لکھا ہے۔ اولاد کا غم دل کو رہا ہے، بہت عرصہ تک خود علیل رہا، ضعف دل و دماغ رہا...... فی الجملہ حضرات سخن سنج داد دیں گے اور مجھ کو بہ نیکی یاد کریں گے۔ اور میں، خدا چاہے گا تو آئندہ قصہ بیان کرنے کی نسبت بذریعۂ اشتہار اطلاع دوں گا۔

یہاں قابلِ لحاظ بات یہ ہے کہ جاہ نے داستان گویوں کے طریقے کے برعکس، یہاں اپنے مربی کا ذکر نہیں کیا ہے کہ ان کی عنایت ہوئی اور تقاضا ہوا تو اور لکھوں گا۔ اس کے برخلاف وہ لکھتے ہیں کہ آئندہ قصے کے ''بیان کرنے'' کی ''اطلاع بذریعۂ اشتہار'' دی جائے گی۔ یعنی ''طلسم ہوش ربا''، جلد سوم، کی تحریر ختم ہوتے ہوتے انہوں نے یا تو فیصلہ کر لیا تھا کہ اب داستان لکھیں گے ہی نہیں، صرف زبانی بیان کریں گے، یا پھر ان کا ارادہ تھا کہ پریس کی نوکری چھوڑ کر اب وہ اپنا کاروبار شروع کریں گے۔ پہلا مفروضہ زیادہ قابلِ وثوق ہے، کیونکہ بہر حال محمد حسین جاہ نے ''طلسم ہوش ربا'' جلد چہارم لکھی اور مطبع نے اسے چھاپا۔ اس کا مطلب یہ نکل سکتا ہے کہ زبانی داستان سرائی کا ان کا ارادہ پورا نہ ہو سکا، لہٰذا انہوں نے نوکری نہیں چھوڑی۔ مربی کی فرمائش، یا حکم، یا موجودہ اور متوقع کرم نمائیوں کا ذکر (جو احمد حسین قمر اور شیخ تصدق حسین کے

یہاں بار بار ملتا ہے) محمد حسین جاہ کے یہاں کہیں نہیں ہے۔ ''طلسم ہوش ربا''، جلد سوم کے اختتام (ص ۹۵۶) پر وہ لکھتے ہیں کہ داستان سرائی سے میرا مقصد صرف ''شوکت دین حق'' ظاہر کرنا ہے۔ ہر جلد کے آخر میں وہ کچھ اختتامیہ جملے ضرور لکھتے ہیں جن سے اختتام جلد اور واقعات آئندہ کی کچھ خبر ملتی ہے۔ اس کے برخلاف، ''طلسم ہوش ربا''، جلد چہارم بالکل اچانک ختم ہوتی ہے (۱۹۱۳ء کا کانپوری ایڈیشن ص ۱۲۷۹):

> ایک مرد صاحب کمال جن داڑھی تا بہ ناف ہے اور پلکیں بڑھ کر رخسار پر پڑی تھیں، عبا گلے میں پہنے عمامہ سر پر باندھے صحیفۂ ابراہیمی کی تلاوت کر رہے ہیں۔ لقا کے پاؤں کی آہٹ پا کے انہوں نے سر اٹھایا اور کہا، ''او لقا تو یہاں کیوں آیا، جا یہاں سے!'' لقا بھی اس کو مردِ خدا پرست سمجھ کر تخت پر سوار ہو کر اپنے لشکر میں آیا۔

عبارت کی بے ربطی اور بیانیہ کی غیر اختتام پذیری صاف ظاہر ہے، اور اس سے بھی زیادہ یہ بات ظاہر ہے کہ مسودہ نامکمل ہی حالت میں جاہ کے ہاتھوں سے لے لیا گیا، یا خود انہوں نے ارباب مطبع کے شبانہ روز تقاضوں سے تنگ آ کر انہیں دے دیا۔ اوّل الذکر امکان زیادہ قرین قیاس ہے، کیوں کہ اگر جاہ خود سے مسودہ داخل پریس کرتے تو کچھ اختتامی عبارت تو لکھتے، یا آئندہ جلد کی خبر دیتے۔ ان سب باتوں کی عدم موجودگی، اور عبارت کی بے ربطی کم و بیش ثابت کر دیتی ہے کہ پریس اور جاہ کے تعلقات اب ختم ہو رہے ہیں یا ختم ہو چکے ہیں، اور تجدید تعلقات کا امکان معدوم نہیں تو بہت دھندلا ضرور ہے۔

☆☆☆

اس بات کا امکان ہے کہ عمر کے لحاظ سے احمد حسین قمر نے محمد حسین جاہ سے زیادہ عمر پائی۔ یہ تو یقینی ہے کہ ان دونوں میں قمر زیادہ معمر تھے۔ جاہ کو ''بالا باختر'' کی اشاعت مورخہ ۱۹۰۰ء کے صفحۂ اوّل پر ''مرحوم'' لکھا گیا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا انتقال ۱۸۹۹ء میں، یا اس کے آس پاس ہوا ہو گا، لیکن ان کی تاریخ پیدائش یا تعلیم و تربیت وغیرہ کے بارے میں کچھ

معلوم نہیں۔ ان کے اصل وطن کے بارے میں بھی ہمیں کوئی اطلاع نہیں۔ اغلب ہے کہ وہ لکھنؤ ہی کے رہے ہوں۔ ''طلسم فصاحت'' (نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۸۸۱ء) کے صفحہ ۷ پر انہوں نے خود کو ''سید محمد حسین ابن سید غلام حسین رمال ساکن لکھنؤ تخلص جاہ'' لکھا ہے۔ ''ساکن'' سے تو وطن بھی مراد ہو سکتی ہے اور مستقل قیام بھی۔ چونکہ انہوں نے اپنے والد کو ''رمال'' بیان کیا ہے تو گمان گزرتا ہے کہ یہ لوگ لکھنؤ کے اصل باشندے، یا وہاں مدت سے قیام پذیر ضرور رہے ہوں گے، کہ رمالوں کے مربی، اور ان سے استفادہ کرنے کے جویا حضرات شہروں میں عموماً زیادہ ہوتے ہیں۔

اسے تاریخ کی ستم ظریفی ہی کہیے کہ جہاں ہمیں جاہ کی پیدائش اور اوائل عمر کے بارے میں کچھ نہیں معلوم، وہاں ان کے ''استادوں'' کے بارے میں ہمیں طرح طرح کی باتیں پڑھنے کو ملتی ہیں۔ مثلاً گیان چند نے لکھا ہے (صفحہ ۷۲۹) کہ وہ ''بڑے منشی فدا علی کے شاگرد تھے اور 'چھوٹے منشی' کے نام سے مشہور تھے۔'' گیان چند نے کوئی سند نہیں دی ہے، لیکن ان کا بیان غالباً خواجہ عبدالرؤف عشرت کے مضمون ''لکھنؤ کی داستان گوئی'' سے ماخوذ ہے۔ آگے چل کر صفحہ ۷۳۱ پر گیان چند نے آغا جانی کاشمیری کی خودنوشت ''سحر ہونے تک'' کا ایک اقتباس دیا ہے جس میں جاہ کو قمر کا چھوٹا بھائی بیان کیا گیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ یہ دونوں صاحبان ''سیکڑوں آدمیوں'' کے مجمعے میں داستان سناتے تھے اور منشی نول کشور کے کاتب انہیں لکھتے جاتے تھے۔

ظاہر ہے کہ آغا جانی کاشمیری کے یہ سب بیانات محلِ نظر ہیں۔ لیکن گیان چند کا یہ قول بھی بے ثبوت اور غالباً غلط ہے کہ جاہ کے استاد میر فدا علی تھے اور میر فدا علی کو ''بڑے منشی جی'' اور جاہ کو ''چھوٹے منشی جی'' کے نام سے جانا جاتا تھا۔ داستان کی کسی جلد میں، اور نہ ہی کسی اور معاصر یا قریب العہد مطبوعہ ماخذ میں یہ باتیں مذکور ہیں۔ اس کے برخلاف، خود داستان میں جو شہادتیں ہیں ان میں کئی لوگوں کے نام جاہ کے استادوں کی حیثیت سے مذکور ملتے ہیں۔ ''طلسم ہوش ربا''، جلد دوم (نول کشور پریس، کانپور، ۱۹۱۲ء، ص ۹۵۷) پر جاہ کی لکھی ہوئی ایک تاریخ

درج ہے۔ اس کا عنوان ہے: ''از محمد حسین جاہ مترجم و مولف طلسم ہذا تلمیذ سحر مرحوم۔'' سحر کی کچھ تفصیل درج نہیں، لیکن چونکہ صرف تخلص لکھا ہے تو اس سے گمان ہوتا ہے کہ یہ کوئی مشہور شخصیت رہے ہوں گے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ ان کا انتقال ''طلسم ہوش ربا''، جلد دوم کی پہلی طباعت کے کچھ مدت پہلے ہوا ہو۔ بہر حال، یہ دوسری بات تو بالکل مفروضہ ہے، لیکن پہلی بات کے ٹھیک ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ ممکن ہے کہ یہ سحر، لکھنؤ کے مشہور استاد امان علی سحر ہوں۔

حسرت موہانی نے ''تذکرۂ شعرا'' کے نام سے متفرق مضامین تذکرے کے رنگ میں، لیکن جدید انداز کے حامل، لکھے تھے۔ ان میں سے کچھ کو احمر لاری نے ''تذکرۂ شعرا'' کے نام سے ۱۹۷۲ء میں شائع کر دیا۔ پھر شفقت رضوی نے تمام تذکروں کو یکجا کر کے ''تذکرۃ الشعرا'' کے نام سے ایک نہایت ضخیم جلد مع حواشی و استدراکات شائع کی (کراچی، ۱۹۹۹ء)۔ مؤخر الذکر کے صفحہ ۵۸۳ پر امان علی سحر کا تذکرہ شروع ہوتا ہے اور وہاں ان کی تاریخ پیدائش ۱۸۰۴ء، اور تخمینی تاریخ وفات ۱۸۸۵ء لکھی ہوئی ہے۔ لیکن اس تاریخ میں دو مشکلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ اسی ''تذکرۃ الشعرا'' کے صفحہ ۵۸۴ پر صفیر بلگرامی شاگرد امان علی سحر کے تذکرے ''جلوۂ خضر'' کے حوالے سے یہ درج ہے کہ بحر کا انتقال اس وقت ہوا جب وہ ہنگامۂ ۱۸۵۷ء کے فرو ہونے پر کانپور سے لکھنؤ واپس جا رہے تھے۔ صفیر بلگرامی چونکہ سحر کے شاگرد تھے لہٰذا توقع کی جا سکتی ہے کہ انہیں اپنے استاد کی تاریخ وفات معلوم ہو گی۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ سحر کا انتقال کبھی ۱۸۵۸ء میں ہوا اور یہاں ''تذکرۃ الشعرا'' میں ۱۸۸۵ء سہوِ کاتب ہے۔ دوسری بات یہ کہ سحر کا دیوان ''ریاض سحر'' مطبوعہ مطبع کارنامۂ لکھنؤ مورخہ ۱۲۹۰ھ مطابق ۱۸۷۲/۱۸۷۳ء میرے پیش نظر ہے۔ اس میں سحر کو مرحوم لکھا گیا ہے۔ لہٰذا اگر یہ تاریخ اشاعت درست ہے تو امان علی سحر کا انتقال مارچ ۱۸۷۲ء (آغاز سال ۱۲۹۰ ہجری) کے پہلے ہو چکا تھا۔ تاریخ کی درستی کی شرط میں نے اس لیے لگائی کہ ممکن ہے یہ اشاعت ۱۸۷۲/۱۸۷۳ء کے بعد کی ہو، لیکن اس پر تاریخ اول اشاعت کی (۱۲۹۰ ہجری مطابق ۱۸۷۲/۱۸۷۳ء) ہی رہنے دی گئی ہو۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ سعادت خان ناصر کا تذکرہ ''خوش معرکۂ زیبا'' ۱۸۴۶ء کے

آس پاس شروع کیا گیا لیکن اس میں ترمیمیں اور اضافے ۱۸۷۱، یا کم سے کم ۱۸۶۹ء تک کئے جاتے رہے۔ اس تذکرے میں سحر کے اشعار یہ لکھ کر درج کئے گئے ہیں، ''یہ اشعار اس سے یادگار۔'' اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جب یہ عبارت لکھی گئی اس وقت امان علی سحر کا انتقال ہو چکا تھا۔ لہٰذا اغلب ہے کہ سحر کا انتقال ۱۸۵۸ء میں کبھی ہوا ہو، جیسا کہ ''جلوۂ خضر'' کے حوالے سے معلوم ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں اس بات کا امکان کم ہو جاتا ہے کہ جاہ کے نظم کردہ قطعۂ تاریخ میں انہیں جس ''سحر مرحوم'' کا شاگرد بتایا گیا ہے، وہ یہی شیخ امان علی سحر، شاگرد ناسخ تھے۔ لیکن چونکہ امان علی سحر کے بارے میں کوئی بیان یا گمان ان کے داستان گو ہونے کا نہیں ہے، لہٰذا اغلب ہے کہ اگر وہ (یعنی امان علی سحر یا کوئی اور سحر) جاہ کے استاد تھے تو فن داستان گوئی میں نہیں بلکہ فن شاعری میں تھے۔

''طلسم ہوش ربا'' جلد دوم، کی اسی اشاعت میں صفحہ ۹۶۱ پر ایک قطعۂ تاریخ حسب ذیل عنوان سے ہے:

تاریخ از حضرت اوستادی گوہر آبدار معنی
کے صدف منشی اشرف علی اشرف مرحوم خوش نویس
اعلیٰ پایگاہ مطبع اودھ اخبار

اس قطعے کا پہلا شعر ہے ؎

ہیں شاگرد میرے محمد حسین
لقب ان کا ہے جاہ با صد وقار

اس طرح یہ بات ثابت ہے کہ محمد حسین جاہ کے ایک استاد اشرف علی المتخلص بہ اشرف بھی تھے، اور یہ صاحب مطبع اودھ اخبار (یعنی نول کشور پریس) کے ''خوش نویس اعلیٰ'' تھے۔ قطعۂ زیر بحث میں کوئی اشارہ اس بات کا نہیں کہ جاہ اور اشرف میں استادی شاگردی کا رشتہ کس علم کی نسبت سے تھا، لیکن اغلب ہے کہ جاہ خوش نویس بھی رہے ہوں، یا خوش نویس بننے کا انہوں نے اوائل عمری میں ارادہ کیا ہو اور اس سلسلے سے وہ اشرف کے شاگرد ہوئے ہوں۔

محمد حسین جاہ نے خوش نویسی کبھی بطور پیشہ یا مشغلہ اختیار کی ہو، اس کا ہمیں کوئی علم نہیں۔ امیر حسن نورانی کی کتاب ''منشی نول کشور اور ان کے خطاط اور خوش نویس'' (نئی دہلی، ۱۹۹۴ء) کے صفحات ۶۴ تا ۶۶ پر منشی اشرف علی اشرف کا حال ملتا ہے۔ لیکن جاہ کی شاگردی کا کوئی ذکر وہاں نہیں ہے، اور نہ ان کے شاعرانہ مرتبے پر کوئی روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس بات کا بھی ذکر نہیں کہ جاہ ان کے شاگرد تھے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ محمد حسین جاہ نے خوش نویسی میں اشرف علی اشرف کی شاگردی ضرور کی ہو گی، لیکن بحیثیت خوش نویس انہوں نے کوئی نقوش نہیں چھوڑے۔ احترام الدین شاغل کی ''صحیفۂ خوش نویساں'' میں اشرف کا ذکر ہے نہ جاہ کا۔ جاہ کا مذکور نہ ہو تو کچھ حیرت نہیں، لیکن اشرف، جنہوں نے فیضی کی ''سواطع الالہام'' جیسی کڈھب کتاب کی کتابت نہایت جانفشانی اور حسن اور درستی سے کی تھی، ان کے نام نہ ہونا تعجب اور افسوس کی بات ہے۔

یہاں یہ بات بھی ذکر کے لائق ہے کہ خوش نویسی میں چاہے جاہ نے کوئی نام نہ حاصل کیا ہو، لیکن ''طلسم ہوش ربا'' میں ان کے جو اشعار ملتے ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ شاعر وہ اعلیٰ درجے کے تھے اور شاعری کے فن میں اپنے استاد کے لیے انہیں سرمایۂ افتخار کہا جا سکتا ہے۔

بہرحال، یہ بات یقینی ہے کہ شاعری کے فن میں جاہ کو سحر تخلص کے کسی شاعر سے تلمذ تھا اور ''سحر'' شاید امان علی سحر ہوں۔ اور یہ بات بھی تقریباً یقینی ہے کہ خوش نویسی میں وہ منشی اشرف علی اشرف کے شاگرد تھے۔ لیکن داستان گوئی میں کس کے شاگرد تھے، یہ معاملہ اب بھی بہت پیچیدہ ہے۔ گیان چند کے قول کو درست مانیں تو میر فدا علی عرف ''بڑے منشی'' نے جاہ کو داستان گوئی سکھائی تھی۔ لیکن جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں، پروفیسر گیان چند نے اپنی اطلاع کا ماخذ نہیں درج کیا ہے۔ موجودہ صورت میں یہ محض اطلاع ہے، تاریخی بیان نہیں کہی جا سکتی، خصوصاً جب ہم دیکھتے ہیں کہ ''طلسم فصاحت'' کے ۱۸۸۱ء ایڈیشن میں جاہ نے احمد حسین قمر کو اپنا استاد کہا ہے اور ان کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملا دیئے ہیں۔

میں نے ۱۸۸۱ء ایڈیشن کا ذکر بطور خاص کیا ہے، کیونکہ ۱۸۷۴ء کا ایڈیشن (یعنی اول ایڈیشن) میرے پیشِ نظر نہیں، لیکن ۱۸۸۴ء کا ایڈیشن پیش نظر ہے۔ اس میں احمد حسین قمر کا کوئی

ذکر نہیں، تحسین و ستائش تو بڑی بات ہے۔ ''طلسم فصاحت'' کے ۱۸۸۱ء ایڈیشن کے صفحہ ۲۷۸ پر البتہ حسب ذیل عنوان سے جاہ کی ایک بہت طویل عبارت چھاپی گئی ہے۔

توصیف جناب اوستاد منشی احمد حسین صاحب قمر کہ داستان گوئی میں جن کا حقیر شاگرد ہے اور فسانہ کو دکھایا ہے

اس کے بعد قمر کی تعریف میں وہ وہ مبالغے جاہ نے کیے ہیں اور اپنی خاکساری کا ایسا بیان کیا ہے کہ کبھی کبھی گمان گزرتا ہے کہ جاہ سنجیدہ نہیں ہیں بلکہ احمد حسین قمر کا مذاق اڑا رہے ہیں۔ یعنی ایک امکان یہ ہے کہ قمر نے شاید کبھی جھوٹا دعویٰ کیا ہو کہ جاہ میرے شاگرد ہیں، اور جاہ اب اس کا بدلہ نکال رہے ہوں۔ یا دوسرا امکان یہ ہے وہ کبھی قمر کے شاگرد تھے اور بعد میں ناچاقی کی بنا پر جاہ ان سے الگ ہو لئے، اور اب یہاں اپنی داستان کے شائع ہو جانے کے تفاخر میں قمر کا مذاق اڑا رہے ہوں۔ یا پھر وہ اہلِ زمانہ کا مذاق اڑا رہے ہیں جنھیں شاید خیال تھا کہ محمد حسین جاہ نے داستان گوئی کا فن احمد حسین قمر سے حاصل کیا ہوگا۔ لیکن مذاق اڑانا، اور وہ بھی اس بے دردی سے، خواہ قمر کا، خواہ اہلِ زمانہ کا، بھی بہر حال مستبعد ہے، کہ اس میں دو قباحتیں ہیں۔ اول تو یہ کہ جاہ کی جو تحریریں ہمارے سامنے ہیں، ان میں کسی عبارت سے کہیں بھی کوئی کینہ یا اس طرح کی سنگدلی نہیں مترشح ہوتی کہ وہ کسی شخص کے بارے میں، چاہے وہ ان کا سابق استاد یا مبینہ استاد کیوں نہ ہو، ایسے انداز کی تحریر لکھ سکتے ہوں۔ دوسری بات یہ کہ مانا محمد حسین جاہ اتنے ہی کینہ پرور تھے، لیکن منشی نول کشور کب گوارا کرتے کہ احمد حسین قمر کے خلاف ان کی ذاتی مخاصمت اور عناد ان کے یہاں کی کسی کتاب کے صفحات پر یوں منعکس ہو کہ معاصرین فوراً بات کی تہہ کو پہنچ جائیں۔ نول کشور بہر حال صلح کل کے آدمی تھے اور بزرگوں کی وضع کے پابند تھے۔ یہ بات تقریباً غیر ممکن ہے کہ ان کے پریس سے شائع شدہ کسی کتاب میں کوئی معاصر مصنف کسی اور کے بارے میں اپنے دل کا غبار نکالے۔

لیکن اس بات کو کیا کیجیے کہ اگر جاہ نے قمر کا مذاق اڑا کر ان کی توہین نہیں کی ہے تو زیر بحث عبارت میں انھوں نے احمد حسین قمر کی مدح میں مبالغے اور تفرس و تعرب کی وہ شان

دکھائی ہے کہ ابوالفضل یاد آ جاتا ہے۔ ٹھہر ٹھہر کر نہ پڑھیں تو عبارت سمجھ ہی میں نہیں آتی۔ اور اس پر طرہ یہ کہ کتابت کے (بظاہر) اغلاط بہت سے ہیں۔ بہر حال، نمونہ ملاحظہ ہو (ص ۲۷۸ تا ۲۷۹)

جس وقت تمام فسانہ زیب تحریر ہوا، حضرت اوستاد سے یوں عرض پیرا یہ حقیر ہوا کہ اگر اصلاح حضور کی ہو جائے، رو سیاہی چہرۂ کتاب کی دھو جائے، الفاظ و مضامین کا وہ رنگ بندھے اور وہ معنی غریب پیدا ہوں، کہ وضع لطافتِ رسم الخط سے شیوۂ دلبری ہویدا ہوکر مانند معشوق عشوہ سنج با کرشمہ و ناز کے، یہ کتاب آمادۂ دلبری اور دلداری مشتاقان باوفا ہو، سوادِ اسطار تحریر حرف زنِ شامِ سوسنی رنگ ہو...... جس وقت شمعِ زبان رشک کلیم کی روشنی اصلاح بخشے، صفحہ غیرت دہِ طور بن کر شعلہ وار فانوس خیال معشوقاں و مشتاقاں دم زنِ نسیم گفتارِ شرر بارِ حضور لامع النور سے چشم مردمان بصارت میں جلوہ گری کرے۔ جب یہ الفاظ مجھو، موصل تلفظ اثبات تقریر، سامنے حضرت کے کیے، زبان معجز بیان سے دامن حال میں شکستہ بال کے یوں گوہر افشاں ہوئے کہ، ''تو نے ناحق بے فائدہ میرا سر پھرایا، اور اپنے تیئں بھی انگشت نمائے چشم آہو گیراں بنایا۔ یہ تمام کتاب لائق اصلاح کب ہے؟ تیری یہ یاوہ گوئی سراسر بے مطلب ہے۔'' میں نے پھر دست عجز دامن اقدس پر مارا۔ ہٹ کر کے عرض کیا کہ، ''گل راز خار، و ساحل را از خس و خاشاک، ننگ و عارنمی باشد۔ میں اس تکلیف دہی سے باز نہ آؤں گا، تمام کتاب دکھلاؤں گا۔'' اس وقت، کہ مجھ پر نہایت پرورش اور لطف و کرم فرماتے ہیں، سراسری بہ نگاہ کرم اس قلزم بحر زخار معنی نے چشمۂ کتاب کو سیراب اصلاح فرمایا۔ کم ترین، لب تشنۂ آب مضمون، ساحل مطلب سے آشنا ہوا۔ یہ ایک قطرہ اس کے فیض عمیم او رلطف دریائے علم کا ہے۔ زہے نہنگ بحر علمیت و شاعری، و

خجے مہر سپہر سخنوری، کہ اگر زبان پارسی میں شمع زباں سے شعر، لمعہ پذیر ہو، ہر شعشۂ حرف پر زردشت، حسن سخن زند کو اپنے، نثار آتش کدۂ بیان کرے ......

وغیرہ وغیرہ۔ یقین نہیں آتا کہ یہ سب سنجیدگی سے لکھا گیا ہوگا۔ لیکن بہرحال کتاب ہمارے سامنے ہے۔ میرے پیش نظر ''طلسم فصاحت'' کے اس نسخے کی فوٹونقل ہے جو میں نے بوڈلین لائبریری، آکسفورڈ سے خود حاصل کی تھی۔ اس وقت میں نے یہ غور نہ کیا تھا کہ اس نسخے میں ۲۸۱ تا ۲۸۴ موجود نہیں ہیں۔ اس نسخے میں صفحہ ۲۸۵ پر کسی اور صاحب کی تقریظ گذشتہ صفحے سے چلی آرہی ہے۔ یہ تقریظ خود محمد حسین جاہ کی مدح میں ہے اور صفحہ ۲۸۶ پر ختم ہوتی ہے۔ مجھے یہ معلوم کرنے کی فکر تھی کہ احمد حسین قمر کی تعریف میں جاہ نے خدا جانے اور کیا کیا شگوفے چھوڑے ہیں۔ ممکن ہے پوری عبارت سامنے ہوتو اس عجیب وغریب تحریر کا کچھ ٹھیک سے مطلب نکل سکے۔ اور یہ بھی کرید تھی کہ جاہ کی مدح میں تقریظ کن صاحب کی ہے۔ ٹورانٹو میں مقیم انگریزی کے ناول نگار اور داستان کے لائق طالب علم میرے دوست مشرف فاروقی جو حضرت مولانا شاہ اشرف علی تھانوی کے چھوٹے بھائی کے پوتے ہیں، انہوں نے داستان امیر حمزہ (یک جلدی) کا انگریزی میں ترجمہ کیا ہے اور اب وہ ''طلسم ہوش ربا'' پر کام کر رہے ہیں۔ ان سے ذکر آیا تو انہوں نے ٹورانٹو یونیورسٹی لائبریری سے ''طلسم فصاحت'' کے صفحات ۲۸۱ تا ۲۸۴ کی فوٹونقل از راہ کرم مجھے بھیج دی۔ ٹورانٹو یونیورسٹی لائبریری کا ایڈیشن ۱۸۸۴ء کا نکلا اور ان صفحات کو دیکھ کر میری حیرت کی انتہا نہ رہی کہ احمد حسین قمر کا ذکر اس ایڈیشن سے بالکل غائب ہے۔

جاہ نے ۱۸۸۴ء کے ایڈیشن میں خاتمۂ افسانہ میں تھوڑی بہت عبارت گھٹا بڑھا کر داستان کو صفحہ ۲۸۲ کی پہلی سطر پر تمام کر دیا ہے۔ پھر صفحہ ۲۸۴ کے وسط تک تاریخیں ہیں۔ ان کے بعد اسی صفحے پر جاہ کی مدح میں وہ تقریظ شروع ہوتی ہے جس کا ایک حصہ ۱۸۸۱ء ایڈیشن کے آخری ڈیڑھ صفحے (۲۸۵/۲۸۶) میں نظر آتا ہے اور کتاب اسی پر تمت بالخیر ہوتی ہے۔ ٹورانٹو سے مرسلہ صفحات سے معلوم ہوتا ہے کہ اس تقریظ کے مصنف ''حضرت ابوالفتح شمس الدین

سلطان محمد علی نقی میرزا صفوی عرف صاحب عالم وارث ایران مرحوم ومغفور" ہیں۔ ان صاحب کے بارے میں کچھ نہ معلوم ہو سکا، سوا اس کے کہ وہ ۱۸۷۴ء میں (یا ۱۸۸۱ء کے پہلے) اللہ کو پیارے ہو چکے تھے۔ لیکن ان کے بارے میں معلومات ہمارے لیے ضروری بھی نہیں۔ اصل دلچسپی کی بات یہ ہے کہ ۱۸۸۴ء کے ایڈیشن میں وہ مبالغہ آمیز، مفرس ومعرب تمدیح احمد حسین قمر موجود نہیں جو ۱۸۸۱ء کے ایڈیشن میں تھی (اور اغلب ہے کہ ۱۸۷۴ء کے بھی ایڈیشن میں رہی ہو)۔

احمد حسین قمر کی مدح کے حضور وغیاب سے ہم کئی نتیجے نکال سکتے ہیں، لیکن کوئی بھی نتیجہ حتمی نہیں کہا جا سکتا:

(۱) جاہ کو قمر سے تلمذ نہ تھا۔ لیکن قمر نے شاید کہیں کہہ دیا، یا لکھ دیا کہ جاہ میرے شاگرد ہیں۔ لہٰذا جاہ نے قمر کی ہنسی اڑائی۔ بعد میں کسی بنا پر (ممکن ہے منشی نول کشور کی فہمائش پر) انہوں نے وہ ساری عبارت حذف کر دی، یا وہ عبارت منشی صاحب کے حکم پر حذف کر دی گئی۔

(۲) جاہ کو قمر سے تلمذ تھا، بعد میں ناچاقی ہو گئی۔ یہ ناچاقی ۱۸۸۱ء کے بعد ہوئی۔ لہٰذا ۱۸۸۱ء کے بعد جو ایڈیشن "طلسم فصاحت" کا نکلا، اس میں جاہ نے قمر کی توصیف پر مبنی عبارت حذف کر دی۔

(۳) جاہ کو قمر سے تلمذ نہ تھا۔ انہوں نے پیشہ ورانہ رشک کی بنا پر قمر کو ذلیل کرنے کے لیے تاکید المدح بما یشبہ الذم پر مبنی عبارت لکھی۔

(۴) یہ سارے کا سارا کوئی عملی مذاق (Practical Joke) تھا، جسے بعد میں خود جاہ نے مسترد کر دیا۔

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا میں سے کوئی توجیہ پوری طرح مطمئن نہیں کرتی۔ یہ ممکن ہے کہ جاہ نے کبھی قمر کی شاگردی کی ہو، لیکن یہ بھی ہے قمر اپنے "رقیبوں" یا "حاسدوں" پر طنز وتشنیع کرنے کا کوئی موقع نہیں چھوڑتے۔ انہوں نے جاہ کا نام لیے بغیر ان کی خوب برائیاں کی ہیں،

لیکن کہیں دور کا اشارہ بھی نہیں کیا کہ جاہ میرے شاگرد رہ چکے ہیں۔ قمر کے مزاج میں بڑبولا پن بے حد تھا۔ یہ بالکل بعید از قیاس ہے کہ جاہ ان کے شاگرد کبھی رہے ہوں اور قمر نے اس بات کا تذکرہ نہ کیا ہو۔ یقیناً یہ ممکن ہے کہ قمر نے قسم کھا لی ہو کہ جاہ کی شاگردی کا کوئی بھی اشارہ نہ کریں گے، لیکن یہ امکان بہت کمزور سا ہے۔ موجودہ معلومات کی روشنی میں مجھے پہلا امکان زیادہ قرین قیاس لگتا ہے۔ اور جاہ کے خلاف قمر کے دل میں جو تلخی نظر آتی ہے، اس کی توجیہ بھی امکان نمبر ایک کے ذریعہ بہتر طریقے سے ہوسکتی ہے۔

اپنے معاصر یا بزرگ داستان گویوں میں جاہ نے انبا پرشاد رسا کا ذکر کیا ہے۔ ''طلسم ہوش ربا''، جلد سوم (نول کشور پریس کانپور، ۱۹۱۰ء، صفحہ ۷۹۵) میں وہ ''انبہ پرشاد صاحب جو ایک بڑے داستان گو لکھنؤ کے تھے'' کے حوالے ایک وقوعے کا ایک روپ بیان کرتے ہیں جو ''صاحب دفتر'' کے بیان کئے ہوئے روپ سے ذرا مختلف ہے۔ اسی جلد کے صفحہ ۸۷۹ پر وہ انبا پرشاد کی ایک یازدہ شعری اردو مثنوی ان کے نام سے نقل کرتے ہیں۔

شیخ تصدق حسین کو بھی محمد حسین جاہ نے نہایت فیاضانہ خراج عقیدت پیش کیا ہے۔ ''طلسم ہوش ربا''، جلد سوم (طبع نول کشور پریس، کانپور، ۱۹۱۰ء، ص ۴۹۳) میں جاہ نے لکھا ہے:

> صاحب دفتر نے حال جہانگیر نہیں لکھا ہے، بلکہ یہ ٹکڑا میرے ایک دوست تصدق حسین نامی داستان گو ہیں، انہوں نے خود بیان کیا تھا، اپنی طبیعت سے۔ اس کو داستان کہنے والوں نے پسند کر کے محفلوں میں قصہ خوانی کے بیان کیا، اور ہر شخص نے لکھنؤ میں سنا۔ پس میں نے بخیال اس کے کہ ناظرین میرے کلام کے بھی اس داستان سے حظ اٹھائیں، و نیز کوئی یہ نہ کہے کہ اتنا مضمون ہم نے قصہ خواں سے زیادہ سنا تھا، اس کتاب میں وہ نہیں ہے، کیونکہ یہ داستان بہت مشہور ہو چکی تھی۔

میر احمد علی کا نسبۃً تفصیلی ذکر جعفر علی ہنر فیض آبادی نے ''طلسم ہوش ربا''، جلد دوم، کی تقریظ (ص ۹۶۰) پر کیا ہے۔ اور یہ ذکر اس طرح ہے کہ جاہ کی تعریف تو ہے ہی، لیکن میر احمد علی

کو بھی خراج عقیدت پیش کر دیا ہے۔ ہنر فیض آبادی لکھتے ہیں:

> اس دفتر داستان کو فیضی علیہ الرحمہ نے بہ زبان فارسی لکھا تھا جس میں بڑی بڑی داستانوں کا صرف پتہ تھا۔ اس میں سے میر احمد علی صاحب داستان گو نے اس طلسم کو داستان کہنے والوں کے لیے پتے وار لکھا تھا۔ وہ بھی دستیاب ہونا کمال دشوار تھا۔ جاہ صاحب موصوف نے سعی بے شمار و تلاش بسیار فرما کر بہم پہنچایا......

''طلسم ہوش ربا''، جلد چہارم، کے صفحہ ۶۷۶ پر جاہ نے قمر کے شعر نقل کئے ہیں۔ اگر جاہ کی ''طلسم ہوش ربا'' جلد پنجم کی طباعت میں ان کے شریک مہتمم سید محمد اسمٰعیل کو داستان گو محمد اسمٰعیل اثر فرض کر لیا جائے تو یہ بھی ایک معاصر داستان گو کا حوالہ کہا جا سکتا ہے۔

محمد حسین جاہ نے کیا عمر پائی، اس کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے۔ جیسا کہ ہم نے ابھی دیکھا، انہوں نے شیخ تصدق حسین کو اپنا دوست لکھا ہے، اور شیخ تصدق حسین غالباً احمد حسین قمر سے چھوٹے تھے، جیسا کہ آئندہ صراحت کی جائے گی۔ اگر محمد حسین جاہ نے ۱۸۹۹ء میں وفات پائی، جیسا کہ تقریباً یقینی ہے، اور قمر نے ۱۹۰۱ء میں داعی اجل کو لبیک کہا، جیسا کہ معلوم ہے، تو محمد حسین جاہ نے نسبتۃً کم سنی میں انتقال کیا ہوگا۔

محمد حسین جاہ کی زندگی کے بارے میں اس سے زیادہ کہنا فی الحال غیر ممکن ہے، بجز اس کے کہ معاصر اور بزرگ داستان گویوں کے تئیں ان کا دوستانہ اور فراخ دلانہ رویہ ان کی سلامت طبع اور نیک مزاجی کی دلیل ہے۔

احمد حسین قمر

(وفات، ذی قعدہ ۱۳۱۸ھ، مطابق فروری - مارچ ۱۹۰۱ء)

قمر کے انتقال کی تاریخ ہمیں ''ہومان نامہ''، مصنفہ احمد حسین قمر، مطبوعہ ۱۹۰۱ء، کی تقریظ بطور خاتمہ الطبع مصنفۂ اشتیاق حسین سہیل میں ملتی ہے۔ سہیل، جو قمر کے بیٹے تھے، لکھتے ہیں (ص ۸۱۴):

حقیقت میں یہ طرزِ بیان اور طلاقت زبان اور دلچسپی حالات، والد ماجد صاحب کا حصۂ خداداد ہے۔ کوئی اس میں شریک و سہیم نہیں ہو سکتا۔ مگر افسوس صد ہزار افسوس کہ ایسے ہمہ داں اور باکمال اور ہر دل عزیز کا انتقال ماہ ذی قعدہ ۱۳۱۸ ہجری میں ہو گیا۔ احقر کے نزدیک تو داستان طرازی کا چراغ گل ہو گیا۔ انا للہ و انا الیہ راجعون۔

پروفیسر گیان چند نے احمد حسین قمر کے بارے میں یہ اطلاع بہم پہنچائی ہے (صفحہ ۳۰۷) کہ "۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں قمر کے دو بھائی کام آئے۔ ذریعہ معاش کے طور پر قمر نے وکالت کی سند حاصل کرنا چاہی لیکن اس میں ناکام رہنے پر داستان گوئی کا پیشہ اختیار کیا۔" گیان چند نے ان بیانات کا ماخذ نہیں واضح کیا ہے۔ لیکن "طلسم ہوش ربا"، جلد ششم، کے آغاز میں قمر نے اپنے بارے میں حسب ذیل معلومات درج کی ہیں (کانپور، نول کشور پریس، ۱۸۹۳ء، ص ۳-۴)۔ اغلب ہے کہ گیان چند نے یہ اطلاعات وہیں سے اخذ کی ہوں:

> حالات حقیر پر تقصیر سے ناظرین والا مقام آگاہ ہوں کہ یہ داستان سرائی پیشۂ جد و آبائی نہیں ہے۔ ایام غدر باغیان میں قریب پل آہنی آں رائے گومتی مکان سکونت اس حقیر کا تھا۔ بروقت آمد فوج سرکاری چانکہ دو بھائی راقم کے مرزا بندہ حسن و بندہ حسین، ناظم علاقہ، بھندرو، کولہو، اگاڑھ وغیرہ تھے، اور حقیر بھی علاقۂ متعلقہ امام باغ، جاگیر نواب علی نقی خان مرحوم تھا، فوج ظفر موج دروازے پر موجود تھی، لڑائی ہوئی۔ دونوں بھائی و بسیار کس ملازمان قدیم سیار گلشن جناں ہوئے۔ حقیر بعنایت رب اکبر بچ گیا۔ جرم بغاوت سے بریت ہوئی، مگر مکانات و جائداد و علاقہ وغیرہ قریب سہ لاکھ روپیہ ضبط سرکار ہوئے۔ بہ سبب صغر سنی دعویٰ اس کا نہ کر سکا۔ وراثت جد و آبا سے محروم رہا۔ اول قانون یاد کر کے برابر کچہری میں مختاری کی۔ جب وقت امتحان آیا، اسی جرم بغاوت میں امتحان

نامنظور ہوا۔ اس وقت سے طبیعت بہلانے کو شوق داستان سرائی ہوا۔
چونکہ کوئی وجہ معاش نہ تھی، رزاق مطلق نے اس پیشے میں سواد کامل عطا
فرمایا۔ دیگر نثر خوانی مصائب آل عبا علیہ التحیۃ والثنا اختیار کی۔ اس میں
بھی سرکار مظلوم کربلا سے تاثیر عطا ہوئی۔ جا بجا شہروں میں پڑھنے کی
نوبت آئی۔ رئیسان والا مقام نے مقبول فرمایا۔ ہر خاص و عام رئیسان
ذوی الاحتشام عزت بڑھاتے ہیں، ان دونوں میں وحید فرماتے ہیں۔

قمر کے بڑبولے پن، اور زیب داستاں کے لیے تھوڑے سے مبالغے اور تضاد کو نظرانداز کر دیا جائے تو بھی مندرجہ بالا اقتباس سے جو تصویر سامنے آتی ہے وہ لکھنؤ کے ایک پڑھے لکھے، باعزت گھرانے کے فرد کی ہے جس پر وہی کچھ بیتی جو لکھنؤ کے اکثر ہندو مسلمان شرفا پر اس زمانے میں گزری تھی۔ مندرجہ بالا بیان میں قمر نے لکھا ہے کہ اس وقت بھی (یعنی "طلسم ہوش ربا"، جلد ششم، کی تصنیف و اشاعت، ۱۸۹۲/۱۸۹۳ء کے وقت) وہ نثاری اور داستان گوئی دونوں کام کرتے ہیں۔"طلسم ہوش ربا"، جلد پنجم، حصۂ دوم، (نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۳۱) کے صفحہ ۶۲۸ پر قمر کہتے ہیں:

شیوۂ نثر خوانی اس قدر کمتر ہے کہ صاحبان تصنیف اتنے بڑے شہر لکھنؤ
میں دو صاحب ہیں، تیسرا یہ حقیر اس زمرے میں درج ہوا۔ ...... جب
سے نثر شروع کی، بیان کرنا داستان کا بہت شاق ہوتا ہے۔ مجبور ہوں کہ
اس فن خاص داستان سرائی میں رئیسان عظام طلب فرماتے ہیں۔ ترک
مناسب نہ جان کر بہ مجبوری اختیار کیا۔

منقولہ بالا عبارت سے یہ نتیجہ نکل سکتا ہے کہ قمر کی نگاہ میں داستان گوئی کا درجہ نثاری سے فروتر تھا۔ یا ممکن ہے یہ صرف ایک طریقہ ہو یہ اشارہ کرنے کا کہ وہ خود کو نثار اور مداح اہلِ بیت سمجھتے ہیں، اور ان کا بس چلتا تو داستان گوئی ترک کر دیتے۔ بالفاظ دیگر، قمر ہمیں یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ وہ پیشہ ور داستان گویوں سے کئی مدارج بلند شے ہیں۔ اسی لے میں ان کا یہ دعویٰ

بھی ہے کہ وہ ''مؤرخ'' ہیں۔ ''بقیۂ طلسم ہوش ربا''، جلد اول (نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۱۱) کے صفحہ ۶۸۴ سے ایک کردار کی زبان سے انھوں نے کہلایا ہے:

ہلال سحر افگن نے کہا، ''بوا، ایسے ہزار معرکے گزرے۔ قمر صاحب نے جو جلدیں لکھی ہیں ان کو ملاحظہ کرو۔ ایسا مؤرخ کوئی نہیں گزرا، خود مصنف ہیں۔''

احمد حسین قمر کی اولادوں میں اشتیاق حسین سہیل کے نام سے ہم واقف ہیں۔ بظاہر وہ داستان گو نہ تھے، لیکن شعر کہتے تھے، صرف تخلص کے گنہ گار نہ تھے۔ قمر کی کم سے کم ایک بیٹی بھی تھیں۔ ان کے شوہر، یعنی قمر کے داماد نادر مرزا عرف نواب دلہا کی ایک تقریظ ''طلسم ہوش ربا''، جلد ہفتم، کے آخر میں (ص ۱۰۷۵) درج ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ نادر مرزا کو داستان گوئی بطور پیشہ اختیار کرنے کا شوق تھا، لیکن ''عارضۂ فیل پا میں مبتلا ہو کر مجبور و لاچار'' ہو کر کام ترک کرنا پڑا، ''ورنہ [بیماری سے پہلے] تاثیر نگاہ کیمیا خاصیت جناب سے بڑے بڑے جلسوں میں'' داستان سنانے کا اتفاق انھیں ہو چکا تھا۔

اوپر میں نے قمر کے بڑبولے پن کا ذکر کیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ خود بینی کے ساتھ ساتھ ان کے مزاج میں کینہ بھی بہت تھا۔ ہم محمد حسین جاہ کو دیکھتے ہیں کہ وہ معاصرین اور بزرگوں کو خراج عقیدت پیش کرنے میں کمی نہیں کرتے، لیکن قمر نے جابجا اپنے معاصروں کی برائی کی ہے، اور عموماً بہت اوچھے اور بے صبرے انداز میں، گویا انھیں عدم تحفظ کا شدید احساس ہو اور انھیں فکر ہو کہ میں اپنی تعریف خود ہی کر لوں، شاید کوئی دوسرا تعریف کرے کہ نہ کرے، یا شاید اس دریا دلی اور جوش سے نہ کرے جس کا میں متمنی اور مستحق ہوں۔ اوپر ہم دیکھ چکے ہیں کہ بالکل بے موقع وہ خود کو داستان گوئی اور نثاری میں ''وحید'' بتا رہے ہیں۔ معاصرین کے بارے میں کبھی کوئی اچھا لفظ ان کی زبان سے نہیں نکلتا۔ بزرگوں میں میر احمد علی کے بارے میں دنیا جانتی تھی (اور آج بھی داستان کے طالب علم واقف ہیں) کہ طلسم ہوش ربا دراصل ان کی تصنیف، یا تخلیق، تھا، اس معنی میں میر احمد علی سے پہلے اس داستان کو کسی نے بیان نہیں کیا۔ لیکن احمد حسین قمر ان کو

بھی کوئی رتبہ دینے کو تیار نہیں، بلکہ انہیں بالکل بے حقیقت بتانا چاہتے ہیں۔

''طلسم ہوش ربا''، جلد پنجم، حصۂ دوم (نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۸۹۲) کے صفحہ ۴ پر احمد حسین قمر لکھتے ہیں کہ منشی نول کشور نے ان سے کہا:

> تعجب کا مقام ہے کہ آپ ایسا کامل و اکمل داستان گو، وحید عصر شاعر و نثار، ہر فن میں ذی وقار، لکھنؤ میں موجود ہے۔ افسوس ہم کو قبل خبر نہ ہوئی ...... اگر قبل آپ سے نیاز ہوتا تو یہ چار جلدیں جو طبع ہوئی ہیں، آپ ہی سے ان کا ترجمہ کراتے اور لکھواتے ...... دفتر ہوش ربا آپ ہی کی سحر بیانی سے مشہور عالم ہوا، ورنہ کوئی اس کے نام سے بھی آگاہ نہ تھا۔

میں اپنی داد خود دے لوں کہ میں بھی کیا قیامت ہوں کہ ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ ''طلسم ہوش ربا''، جلد پنجم، حصۂ دوم (نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۳۱) کے صفحات ۶۲۷-۶۲۸ پر ارشاد ہوتا ہے:

> ابھی تک کسی مقام پر قواعد طلسم ہوش ربا نہیں تحریر کئے۔ جب خیال آتا ہے قلب اس حقیر کا تھراتا ہے ...... جو صاحب اس کے مصنف مشہور ہیں، جناب میر احمد علی صاحب مرحوم و مغفور، انہوں نے چند اجزا تحریر فرمائے۔ وہ پردۂ کتمان میں تھے۔ جب حقیر نے ان اجزا کو پایا، داستان ہائے لطیف و عیاری ہائے ظریف جا بجا بڑھائیں، قواعد درج کئے ...... داستان جہانگیر اپنی ذات سے تصنیف کر کے شامل طلسم ہوش ربا کی۔ محرر ہر چار جلد نے بھی تحریر فرمایا ہے کہ ...... بہت سی داستانیں اصل طلسم ہوش ربا کی نہیں ہیں۔ مجھ کو دستیاب ہوئیں، میں نے تحریر کیں ...... یہ ان کے قلم سے نہیں معلوم کس وجہ سے نہ نکلا، یا تعصب نے تحریر کرنے نہ دیا کہ یہ کل داستانیں تصنیف کردۂ منشی احمد حسین صاحب قمر ہیں۔ حقیر کو داستان گوئی پر ناز نہیں ...... بہ انقلاب فلکی اس امر کو اختیار کیا۔

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ محمد حسین جاہ تو اپنے معاصرین کو ''بڑا داستان گو''، ''میرے دوست، نامی داستان گو'' کہہ کر پکارتے ہیں، اور قمر کو میر احمد علی جیسے قدیم اور بڑے داستان گو کی بھی شرکت اپنی تصنیف میں گوارا نہیں۔ جاہ کا تو نام بھی نہیں لیتے، انہیں ہر جگہ ''محرر'' کہتے ہیں۔ تنگ جبینی اس سے زیادہ کیا ہوگی۔ (ممکن ہے کہ جاہ ان کے شاگرد رہے ہوں اور پھر برگشتہ ہو گئے ہوں، یا جاہ نے کسی ذاتی خفگی کے باعث قمر کی ہنسی اڑائی ہو، لیکن وہ سب پرانی باتیں اور معاصرانہ چشمکوں کے عام طریقے کی تھیں۔) دوسری بات یہ کہ وہ جاہ پر جھوٹا الزام لگاتے ہیں کہ جاہ نے پورے طلسم ہوش ربا، یا اس کے بہت عمدہ مناظر اور وقوعوں کی ''تصنیف'' کا سہرا اپنے سر باندھ لیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جاہ نے ایسا کہیں بھی نہیں لکھا۔ اس کے علی الرغم، مندرجہ بالا اقتباس میں قمر نے داستان جہانگیر کی ایجاد کا تمغا اپنے گلے میں لٹکا لیا ہے، حالانکہ جاہ نے صاف لکھا ہے (جیسا کہ اوپر مذکور ہوا) کہ یہ داستان شیخ تصدق حسین کی اختراع ہے اور سارا شہر اسے شیخ تصدق حسین سے سن چکا ہے۔ یہ ادائیں تو قمر کی ہیں کہ وہ شیخ تصدق حسین کیا، میر احمد علی تک کو بے دخل کر دینے کے درپے ہیں۔ جاہ پر کتمان حق کا الزام سراسر کینہ توزی ہے۔ پھر، دروغ گو را حافظہ نہ باشد کے مصداق وہ داستان جہانگیر اور چند خاص الخاص داستانوں کی ''تصنیف'' کے دعوے سے بڑھ کر ''طلسم ہوش ربا''، جلد پنجم، حصۂ دوم کے فوراً بعد جلد ششم میں یہ بھی کہہ بیٹھتے ہیں کہ یہ طلسم ''سراپا'' (یعنی تمام و کمال) ان کا تصنیف کردہ ہے۔

''طلسم ہوش ربا''، جلد ششم، (نول کشور پریس، کانپور، ۱۸۹۳) میں صفحہ ۱۱۷-۱۱۸ پر میر احمد علی اور جاہ دونوں کو سمیٹ کر احمد حسین قمر یوں گوہر افشانی کرتے ہیں:

> واضح رائے ناظرین ہو کہ یہ حجرۂ ہفت بلا خاص ترتیب کردۂ حقیر ہے۔ مصنف اول کو اس میں بالکل واقفیت نہیں ...... اس حقیر نے حجرۂ ہفت بلا کو اس طور سے ترتیب کیا کہ ایک ایک داستان اس کی فخر طلسم ہوش ربا ہے ...... دوسرا امر بھی واضح ہو کہ جناب میر احمد علی صاحب مرحوم نے طلسم ظاہر کر زور دیا۔ جب طلسم کشا کو لوح ملی، وہ کیفیت باقی نہ رہی۔

...... جلد ہفتم میں بعد حصول لوح ذہانت و عدم ذہانت ظاہر ہو جائے گی۔ محرر ہر چہار جلد [یعنی محمد حسین جاہ] اگر طلسم باطن لکھے گا، دفتر اصلی کا نمونہ ہو گا۔ حقیر نے سراپا تصنیف کر کے نام تو البتہ طلسم ہوش ربا رہنے دیا، مگر کل داستان ہائے رنگین و فصاحت آئین کو تازہ کیا۔ سامعین بلندمقام و شاہزادگان ذوی الاحتشام سالہا سال سے زبان سے حقیر کی بخوبی سماعت فرما چکے ہیں۔

اس سے پہلے، لیکن اسی جلد میں، احمد حسین قمر اپنے حسن بیان کے علاوہ درا کی ذہن کے ثبوت میں عجب دلچسپ بات کہہ چکے ہیں (ص ۱۵۴):

رائے بیضائے ناظرین والاتمکین پر واضح ہو کہ یہ داستان شوکت بیان عجب طرح کے پیچ سے واقع ہوئی تھی، مگر حقیر پر تقصیر نے گنجلک اس کی نکالی، مضمون جلالت مشحون کو مثل آئینہ صاف و شفاف کیا۔

یہاں بے ساختہ سرسید کی عبارت یاد آتی ہے جو انہوں نے دہلی کے باکمال اہلِ فلسفہ کے لیے ''آثارالصنادید'' کے پہلے ایڈیشن میں لکھی تھی کہ ان حضرات کی طبع رسا ناخن عقل سے جزو لا یتجزیٰ کو دونیم کر دیتی ہے۔ قمر صاحب اپنے بارے میں کچھ ایسا ہی دعویٰ کر رہے ہیں۔ اپنی تعریف کی دھن میں وہ اٹھلا اٹھلا کر، چبا چبا کر گفتگو کرتے ہیں اور گمان کرتے ہیں کہ لوگ محظوظ بھی ہوں گے اور آمنا وصدقنا بھی کہیں گے۔ ایک مثال اوپر گزر چکی ہے جہاں وہ داستان کے ایک معمولی کردار کی زبان سے خود کو ''مؤرخ'' کا خطاب دلواتے ہیں۔ اب یہاں دیکھیے وہ افراسیاب بچارے کو نخاس یا چوک کا کوئی نیم خواندہ دوکان دار بنائے دیتے ہیں کہ کسی طرح تو اپنی ثنا کے پہلو نکلیں۔ ''طلسم ہوش ربا''، جلد پنجم، حصۂ دوم کے صفحہ ۸۶ پر ہے:

افراسیاب نے حرفوں پر نگاہ ڈالی، کہا: ''اری زبان دراز، دیکھ تو کیا لکھا ہے۔ سیاہی حروف دیکھ کر میری آنکھوں میں اندھیرا آ گیا ہے۔ ارے عربی فارسی پڑھنے والوں کو لاؤ۔ اس میں عربی لکھا ہے، جلد ترجمہ کراؤ۔

اس تحریر پر پیچ کو مترجم صاحب سمجھیں گے۔ منشی احمد حسین قمر کو بلاؤ، وہ ترجمہ بہت صاف کریں گے۔ میں نے عبارت ان کی دیکھی ہے۔ زبان صاف و شفاف، ہر طفل و جوان، خواندہ ناخواندہ، خاص عام نے ان کی زبان کو پسند کیا ہے۔ رؤسا نے شہنشاہ سخنوراں کا خطاب دیا ہے۔

ممکن ہے یہ ظریفانہ تحریر لکھنے کی کوشش ہو، لیکن ''اس تحریر پر پیچ'' سے جو عبارت شروع ہوتی ہے وہ ظریفانہ نہیں، نچلے درجے کی تعلّی و مباہات ہے۔ ''طلسم نوخیز جمشیدی''، جلد سوم (نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۰۲) کے صفحہ ۱۰۱۹ پر اپنے مرحوم باپ کے بارے میں اشتیاق حسین سہیل لکھتے ہیں کہ قمر کی ''طبیعت کی روانی دیکھنے بلکہ سننے میں بھی نہیں آئی۔'' اغلب ہے کہ یہ روانی انہیں تحریر میں بے اعتدالی کی طرف بھی لئے چلی جاتی ہو۔

احمد حسین قمر نے کیا عمر پائی، اس کے بارے میں ہمیں کچھ علم نہیں۔ گمان غالب ہے کہ وہ محمد حسین جاہ سے عمر میں بڑے رہے ہوں۔ جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، قمر نے ۱۸۵۷ کے زمانے میں خود کو صغیر سن لکھا ہے۔ اس سے گمان ہوتا ہے کہ وہ ۱۸۴۵ کے آس پاس پیدا ہوئے ہوں گے۔ شیخ تصدق حسین نے ''بالا باختر'' (نول کشور پریس، کانپور، ۱۹۰۰) کے صفحہ ۳ پر انہیں ''مدظلہٗ'' لکھا ہے۔ اس سے نتیجہ نکلتا ہے کہ جاہ اور شیخ تصدق حسین دونوں ان سے چھوٹے رہے ہوں گے۔

مندرجہ بالا معلومات کے ساتھ احمد حسین قمر کے بارے میں ہماری اطلاعات کا ذخیرہ ختم ہوتا ہے۔ مشہور محقق مرزا کاظم علی خاں کا کچھ نسبی رشتہ احمد حسین قمر سے ہے۔ میری درخواست پر انہوں نے خاندان کے بڑے بوڑھوں سے قمر یا ان کے اخلاف کے بارے میں مزید معلومات حاصل کرنے کی کوشش کی، لیکن کامیابی نہ ہوئی۔

شیخ تصدق حسین

(انتقال، مابین ۱۹۱۱ء و ۱۹۱۷)

یہ وضاحت اب شاید بہت ضروری نہ ہو کہ شیخ تصدق حسین داستان گو، اور سید تصدق

حسین، مصحح مطبع نول کشور و صاحب ''لغات کشوری'' دو الگ الگ شخصیتیں ہیں۔ لیکن سید تصدق حسین کا بھی تھوڑا سا تعلق ذکر داستان گویاں سے ہے۔ سید تصدق حسین نے عبداللہ بلگرامی کی یک جلدی داستان امیر حمزہ کے ۱۸۸۷ ایڈیشن کے مصحح کی حیثیت سے اس پر نظر ثانی کی تھی۔ اس داستان کی اول اشاعت ۱۸۷۱ء میں ہوئی تھی، اور جیسا کہ ہم پہلے بھی ذکر کر چکے ہیں، یہ دراصل غالب لکھنوی کے ترجمۂ ہزار داستان امیر حمزہ، مطبوعہ کولکتہ، ۱۸۵۵ء کی تقریباً ہو بہو نقل ہے۔ بہر حال، ۱۸۸۷ء کا ایڈیشن میرے پیش نظر نہیں ہے لہٰذا یہ بات طے کرنا میرے لیے اب مشکل ہے کہ تصحیح کے نام پر سید تصدق حسین نے داستان کی عبارت میں کیا تبدیلیاں کیں۔ اس داستان کے جدید ترین ایڈیشن (۱۹۶۹ء) میں مولانا عبدالباری آسی کی ''تصحیحات'' بھی شامل ہیں۔ مختلف نسخے جو میرے پاس ہیں، ان سے مقابلہ کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ غالب لکھنوی کا متن اب بھی کم وبیش قائم ہے۔ قطع برید بہت کم کی گئی ہے، اضافے کہیں کہیں ہیں، لیکن بہت معمولی حجم کے ہیں۔ میرا خیال ہے سید تصدق حسین نے اشعار بہت بڑھا دیئے تھے اور آسی نے انہیں برائے نام رہنے دیا۔ غالب لکھنوی کے اشعار بہت کم ہیں۔ اس طرح آسی کی ''تصحیحات'' نے بلگرامی کے متن کو غالب لکھنوی کے متن سے قریب تر کر دیا۔

گیان چند نے عشرت لکھنوی کے حوالے سے لکھا ہے (صفحہ ۳۲۷) کہ ''تصدق حسین جاہل تھے اور کاتبوں سے لکھواتے تھے۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب بھی اس کی تائید کرتے ہیں۔'' گیان چند نے مسعود حسن رضوی ادیب کے قول کا ماخذ نہیں بتایا، اس لیے اس کے بارے میں کچھ کہنا ممکن نہیں۔ ایک روایت یہ بھی ہے کہ شیخ تصدق حسین نقد بصارت سے تہی دست تھے۔ لیکن خود داستان میں جابجا تصدق حسین کے بارے میں ذکر اس امر کا ملتا ہے کہ وہ ''لکھتے'' تھے۔ ''تورج نامہ''، جلد اول (نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۰۶ء) میں صفحہ ۴۷۷ پر نواب دولہا عرف بن صاحب المتخلص بہ کاشف کی تاریخ ہے۔ اس میں تصدق حسین کے بارے میں کہا گیا ہے ؎

قصہ گوئی میں ہیں وہ لاثانی
اور کرتے ہیں مرثیہ خوانی

خوش بیاں خوش اساس خوش تقریر
کھینچتے ہیں زبان سے تصویر

اس سے معلوم ہوا کہ تصدق حسین مرثیہ خواں بھی تھے اور زبانی لیاقت خوب رکھتے تھے۔ ان کے نابینا ہونے، یا اُمی ہونے، کا کوئی ذکر نہیں۔ اسی داستان میں اگلے صفحے پر خود شیخ تصدق حسین کی طرف سے ''التماس بخدمت ناظرین'' ہے۔ اس میں لکھا ہے:

> فن انشا پردازی مشکل ہے، اور میں ایک ہیچ مداں، کج مج زباں زلہ ربائے کاملین، خوشہ چین محققین قدیم، کم استعداد، کیا ہوں جو دعویٰ کروں ...... میں نے حسب الحکم منشی صاحب [پراگ نرائن بھارگو] جو کچھ برا بھلا ہو سکا قلم بند کیا۔

یہاں ایک بات تو سامنے کی ہے کہ شیخ تصدق حسین کہتے ہیں، میں نے ''قلم بند کیا۔'' اُمی ہونے یا بے بصارت ہونے کا کوئی اشارہ نہیں۔ دوسری بات یہ کہ وہ خود کو انشا پرداز کہتے ہیں، اور صاف صاف خود کو بزرگوں کا مقلد وتتبع اور کاملین محققین کا خوشہ چین بتاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اُمی ایسا دعویٰ نہیں کر سکتا، کہ فوراً اس کی تردید کا امکان ہے۔ پھر اسی صفحے پر میرن صاحب آبرو لکھنوی کی تقریظ شروع ہوتی ہے جس میں ہم پڑھتے ہیں:

> جناب منشی تصدق حسین صاحب داستان سرا و مصائب خوان حضرت خامس آل عبا ہیں ...... علاوہ اس نسخہ کے اور بہت سی کتابیں تصنیف و تالیف کیں اور وہ مرغوب خاص و عام ہوئیں ...... [صفحہ ۷۷۶] اب دفتر لعل نامہ ...... مترجم صاحب اس کا ترجمہ فرما رہے ہیں ...... بعبارت سلیس اس دفتر کو تحریر کر رہے ہیں۔

اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ تصدق حسین کو مرثیہ خوانی کے علاوہ نثاری میں بھی درک تھا۔ (یا ممکن ہے کہ آبرو لکھنوی نے ان کی مرثیہ خوانی ہی کو مصائب خوانی خامس آل عبا کہہ دیا ہو۔ بہرحال یہ ثابت ہے کہ آبرو لکھنوی کے خیال میں شیخ تصدق حسین صاحب تصنیف و

تالیف تھے۔ اور پھر آبرو لکھنوی نے بھی تصدق حسین کے لیے ''تحریر کر رہے ہیں'' کا فقرہ استعمال کیا ہے۔ لہٰذا ان کے اُمی یا / اور نابینا ہونے کا امکان کالمعدوم ہو جاتا ہے۔

''بالا باختر'' میں شیخ تصدق حسین نے اپنا کچھ تعارف لکھا ہے اور وہاں ایک بات ایسی لکھی ہے جو یہاں ذکر کے لائق ہے۔ اور عبارت ایسی ہے کہ ذرا مفصل اقتباس کا تقاضا کرتی ہے۔ صفحہ ۳ (مطبوعہ نول کشور پریس، کانپور، ۱۹۰۰ء) پر لکھا ہے:

> سرگشتۂ محاوی [وادی؟] جہالت و بے خودی، نابلد کوچۂ براعت و بخردی، خوشہ چین خوان بزم اہل کمال، زلہ ربائے بساط ارباب جاہ و جلال، اذل کونین شیخ تصدق حسین داستان گو خدمت ناظرین باتمکین میں بصد ادب ملتمس ہے کہ اس حقیر پر تقصیر کو ابتدائے سن شعور سے داستان گوئی کا شوق تھا اور ماہرین اس فن کی خدمت گزاری میں بسر کرتا تھا، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اگرچہ کم مائیگی اور عدم لیاقت علمی سد راہ تھی، تاہم امرا و رؤسا و دیگر صنادید شہر نے اپنی عالی ہمتی سے اس کج زبان کے بیان کو پسند فرمایا۔ اور بموجب المرء یقیس علیٰ نفسہ اچھے لوگ بھی اس رد خلائق کو اچھا سمجھنے لگے ...... کمترین کو مثل بعض حضرات ستودہ صفات کے اپنی رطب اللسانی اور خوش بیانی کا دعویٰ نہیں ......

یہاں کئی باتیں توجہ طلب ہیں۔ اپنے بارے میں شیخ تصدق حسین کا یہ کہنا کہ علمی کم مائیگی اور عدم استعداد ان کی داستان گوئی میں سد راہ تھی، محض رسمی بیان ہے۔ اس کو ثابت کرنے کے لیے وہ معرب و ثقیل زبان لکھتے ہیں اور عربی کی ایک کہاوت بھی ڈال دیتے ہیں (انسان دوسروں کو خود پر قیاس کرتا ہے، یا بقول غالب ع اپنے پہ کر رہا ہوں قیاس اہلِ دہر کا)۔ دوسری بات یہ کہ داستان گوئی جہلا کا فن نہیں ہے۔ اس کے لیے ''لیاقت علمی'' ضروری ہے۔ شیخ تصدق حسین کا یہ بیان ظاہر کرتا ہے کہ وہ داستان گوئی کے مزاج شناس تھے اور اس فن کے بارے میں ان کی رائے وہی تھی جو قدیم ماہرین فن کی تھی، اور جس کا تفصیلی تذکرہ ہم اس کتاب کی جلد اول

میں پڑھ چکے ہیں۔ تیسری بات یہ کہ تصدق حسین کو بھی احمد حسین قمر کی عادت خودستائی اچھی نہیں لگتی اور وہ ان پر ہلکی سی چوٹ بھی کر دیتے ہیں (''کم ترین کو...... دعویٰ نہیں'')۔ چوتھی بات یہ کہ آگے چل کر اسی عبارت میں انہوں نے احمد حسین قمر کو ''مدظلہٗ'' کہا ہے۔ لہٰذا وہ عمر میں قمر سے چھوٹے تھے۔

''گلستان باختر''، جلد سوم (مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۱۷ء) کے اندرونی سرورق پر حسب ذیل عبارت درج ہے:

> غرض ہر طرح سے یہ [دفتر] مصنف مرحوم کی آخری یادگار ہے۔ امید ہے کہ حضرات ناظرین اس سے محظوظ ہو کر ان مرحوم کو دعائے خیر سے یاد فرمائیں گے۔ اور بقیہ کتابیں ان کی تصنیف کردہ جو ابھی طبع نہیں ہوئی ہیں، وہ بھی خدا نے چاہا تو عنقریب چھپ کر شائع ہوں گی۔

یہ بات الجھن پیدا کرتی ہے کہ وہ ''بقیہ کتابیں'' شیخ تصدق حسین کی زندگی میں کیوں نہ چھپ سکیں، اور اس سے بڑھ کر الجھن میں ڈالنے کی بات یہ ہے کہ ۱۹۰۹ء میں ''گلستان باختر'' کی اول دو جلدیں شائع ہوئی تھیں۔ پھر یہ تیسری جلد کیوں نہ چھپی، اور جب چھپی تو اتنی مدت بعد کیوں؟ اس غیر مطبوعہ جلد کا، اور ان دوسری ''تصنیفات'' کا، جو چھپیں نہیں، کوئی معاوضہ شیخ تصدق حسین یا ان کے ورثا کو ملا کہ نہیں، اس کے بارے میں بھی ہم کچھ نہیں کہہ سکتے۔ فی الحال گیان چند (بحوالۂ امیر حسن نورانی) یہی کہا جا سکتا ہے کہ تصدق حسین کی دو داستانیں غیر مطبوعہ رہیں، ایک تو ''داستان چرخ گرداں'' جو ایک ہزار صفحات کی ہے، اور دوسری تین جلدوں اور دو ہزار صفحات پر محیط ''انیس دلربا''۔ یہ مؤخر الذکر داستان اپنی جگہ پر الگ ہے، اس کا تعلق داستان امیر حمزہ سے نہیں۔

''گلستان باختر'' کی اول دو جلدیں ۱۹۰۹ء میں شائع ہوئیں۔ گمان غالب ہے کہ تیسری جلد بھی اس وقت تیار ہو گی۔ اس تیسری جلد کے بعد ہم شیخ تصدق حسین کی کسی تحریر کا ذکر نہیں سنتے۔ لہٰذا یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ شیخ تصدق حسین کا انتقال ۱۹۰۹ء ہی میں ہو گیا اور ان

کے مرجانے کے باعث ارباب مطبع کی توجہ ان کی طرف سے ہٹ گئی، حتیٰ کہ ''گلستان باختر'' کی تکمیل شدہ جلد سوم کو بھی انہوں نے سردخانے میں ڈال دیا۔ پھر کبھی بعد میں انہیں خیال آیا ہوگا کہ لاؤ یہ تیسری جلد بھی چھاپ لیں، اور انہوں نے ۱۹۱۷ء میں اسے چھاپ لیا، حالانکہ داستان کی نئی جلدوں کی اشاعت ۱۹۰۹ء میں عملاً ختم ہو چکی تھی اور اس سال کے بعد جو بھی داستانیں چھپیں وہ پہلے کی مطبوعہ داستانوں کی جدید طباعتیں تھیں۔ یعنی داستان طویل کی اشاعت کا سلسلہ ۱۹۰۹ء میں ختم ہو گیا اور ''گلستان باختر'' کی جلد سوم کی اشاعت اتنی مدت بعد ۱۹۱۷ء میں کیوں ہوئی، اس کے بارے میں ہمیں کوئی اطلاع نہیں۔ جلد سوم کے بارے میں ارباب مطبع کا یہ کہنا کہ ''ہر طرح سے یہ [دفتر] مصنف مرحوم کی آخری یادگار ہے، اس خیال کو تقویت دیتا ہے کہ شیخ تصدق حسین نے ۱۹۰۹ء ہی میں جلد سوم کو مکمل کر لیا تھا اور اس کے فوراً بعد ان کا انتقال ہو گیا۔

یہ استدلال قرین قیاس معلوم ہوتا ہے، لیکن نول کشور پریس لکھنؤ، کانپور اور لاہور کی وضاحتی فہرست برائے ۱۹۱۱ء میں شیخ تصدق حسین کا نام اس طرح لکھا گیا ہے کہ جس طرح زندوں کا نام لکھا جاتا ہے۔ مثلاً ''نوشیرواں نامہ'' کا اندراج وہاں حسب ذیل الفاظ میں ہے:

دفتر اول نوشیرواں نامہ۔ ترجمہ شیخ تصدق حسین

صاحب داستان گوے قدیم سخن گوے شیریں مقال و بذلہ بے مثال جو اس فن کے نکتہ دان و دقیقہ شناس ہیں، انہوں نے اردو زبان میں ترجمہ کیا۔

یہاں صیغۂ حال کا استعمال بالکل صاف بتا رہا ہے کہ تصدق حسین ابھی بقید حیات ہیں۔ اس اندراج کے بعد اس فہرست میں شیخ تصدق حسین کو ''موصوف الصدر''، ''ممدوح الصدر''، ''مسبوق الذکر'' کہا گیا ہے۔ پھر ''گلستان باختر''، جلد سوم، کے بارے میں درج ہے کہ جلد دوم ''کے بعد تیسری جلد ہوگی جس میں کل داستانوں کا اختتام ہے، جو ابھی زیر طبع ہے۔'' اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ''گلستان باختر''، سوم، کا مسودہ ۱۹۱۱ء میں زیر طبع تھا، یا ہونے والا تھا، اور اس وقت تصدق حسین بھی زندہ تھے۔ لہٰذا گمان یہ گزرتا ہے کہ ارباب مطبع نے کسی بنا پر ''گلستان

باختر''، سوم کی اشاعت روک دی تھی اور پھر تلافی مافات کے طور پر اسے ۱۹۱۷ء میں شیخ تصدق حسین کی موت کے بعد شائع کیا۔ اس سے ہم نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ شیخ تصدق حسین کا انتقال ۱۹۱۱ء اور ۱۹۱۷ء کے درمیان ہوا۔

محمد حسین جاہ شاید احمد حسین قمر کے شاگرد تھے، یا شاید ''بڑے منشی''، منشی فدا علی کے۔ یا شاید ان میں سے کسی کے شاگرد نہ تھے۔ قمر کے سلسلے میں کسی استاد کا نام نہیں آتا۔ خود قمر کے الفاظ سے متبادر ہوتا ہے کہ وہ خود آموز تھے۔ شیخ تصدق حسین نے البتہ اپنے استاد میر اعظم کا ذکر کیا ہے (''آفتاب شجاعت''، جلد پنجم، حصۂ دوم، نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۰۸ء، ص ۱۲۷)۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ انہوں نے صرف اس لیے کیا ہے کہ استاد کا نام محفوظ ہو جائے، کیونکہ وقوعۂ زیر بیان میں جو تبدیلی شیخ تصدق حسین نے اپنے استاد سے منسوب کی ہے وہ بہت غیر اہم اور معمولی ہے۔

گزشتہ جلد میں ہم اس مسئلے پر بحث کر چکے ہیں کہ ''آفتاب شجاعت'' (اور خاص کر اس کی جلد پنجم، حصہ اول) کی تالیف میں آرزو لکھنوی کا کوئی حصہ تھا کہ نہیں۔ وہاں اس بات پر بھی بحث ہے کہ جس طرح آرزو لکھنوی نے اپنا نام بیچ داستان میں ڈالا ہے، اور خود کو داستان گو بتایا ہے، اس سے کئی طرح کے سوالات اور امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ ان میں ایک امکان یہ بھی ہے کہ اگر شیخ تصدق حسین نابینا تھے، یا امی تھے، تو یہ بات قرین قیاس ہے کہ کسی نے (یا آرزو لکھنوی نے) شیخ تصدق حسین کی لاعلمی میں ایسا کچھ کھیل کھیل دیا ہو۔ یا پھر یہ بھی ممکن ہے کہ بوجہ پیرانہ سری یا علالت، شیخ تصدق حسین نے یہ داستان آرزو لکھنوی کو املا کرائی ہو اور مسودے کو خود نہ دیکھا ہو اور اس طرح آرزو لکھنوی کو مسودے میں تحریف و اضافہ کا موقع مل گیا ہو۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ ساری ہی داستان آرزو لکھنوی نے ایک طرح تصدق حسین کے لیے ٹھیکے پر لکھی ہو۔ اس بحث کو اس کتاب کی جلد اول کے صفحات ۳۶۴ تا ۳۶۹ پر دیکھا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ بات طے ہے کہ اس بات کی کوئی شہادت نہیں کہ شیخ تصدق حسین پڑھے لکھے نہ تھے یا آنکھوں سے معذور تھے۔ اگر شہادت ہے تو اس بات کی ہے کہ وہ نہ حرف ناشناس تھے نہ اُمّی۔ ''تورج نامہ''، جلد اول کی تقریظ مصنفہ میرن صاحب آبرو کا ذکر آ چکا ہے۔ اس تقریظ کے تقریباً آخر میں

میرن صاحب آبرو کہتے ہیں (ص ۷۷۶) کہ شیخ تصدق حسین نے متعدد ''دفاتر'' مثلاً ''ایرج نامہ'' وغیرہ ''بڑی فکر سے تحریر کئے'' اور ''شکر ہے کہ مرغوب خاص و عام ہوئے'' پھر:

> ایک دن جناب ممدوح [شیخ تصدق حسین] نے مجھے یہ نسخہ [''تورج نامہ''] دکھایا، کچھ پڑھ کے بھی سنایا۔ مجھے بہت پسند آیا۔

اگر یہ بیان درست ہے (اور اس کے جھوٹ ہونے کی کوئی وجہ بظاہر نہیں) تو شیخ تصدق حسین کے بارے میں یہ روایتیں غلط ہیں کہ وہ ناخواندہ یا نابینا تھے۔

محمد اسمٰعیل اثر

ان کے بارے میں گیان چند نے اتنا ہی لکھا ہے کہ ''صندلی نامہ'' ان کی تصنیف ہے۔ اوپر ہم دیکھ چکے ہیں کہ ایک ذرا سا امکان ہے کہ اسمٰعیل اثر نے محمد حسین جاہ کی شراکت میں جاہ کی ''طلسم ہوش ربا''، جلد پنجم، شائع کی ہو۔ طباعت اور اشاعت کی نگرانی اور انتظام کا تجربہ اسمٰعیل اثر کو تھا، اس بات کی شہادت ہمیں شیخ تصدق حسین سے ملتی ہے۔ ''تورج نامہ''، جلد اول (مطبوعہ ۱۹۰۶ء) کے صفحہ ۳-۴ پر شیخ تصدق حسین لکھتے ہیں کہ ''صندلی نامہ''، ''تورج نامہ''، اور ''لعل نامہ'' کی اشاعتیں ''بہ نگرانی و انتظام سخنور بے عدیل مولوی محمد اسمٰعیل صاحب متخلص بہ اثر اہلکار قدیم مطبع ''اودھ اخبار'' کو پہنچیں۔'' ارباب مطبع کا بیان ہے کہ ''آفتاب شجاعت''، جلد دوم کی ''ترتیب و تصحیح'' اسمٰعیل اثر نے کی۔ ''آفتاب شجاعت، جلد سوم کے سرورق پر درج ہے کہ سے تصدق حسین نے ''بہ اعانت مولوی محمد اسمٰعیل صاحب اثر'' لکھا۔ ''طلسم زعفران زار سلیمانی''، جلد اول (نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۰۵ء) کے سرورق پر درج ہے کہ اس داستان کی ''تکمیل'' شیخ تصدق حسین نے ''بہ اعانت'' مولوی محمد اسمٰعیل اثر کی ہے۔ اسی جلد کے صفحہ ۹۱۶ پر درج ہے کہ اس داستان کو:

> منشی احمد حسین صاحب قمر مرحوم نے آغاز کیا تھا اور شیخ تصدق حسین صاحب داستان گو نے اختتام کو پہنچایا، اور مولوی محمد اسمٰعیل صاحب اثر کارپرداز قدیم مطبع نے بہ عبارت شائستہ وطرز بائستہ ترتیب دیا۔

اصطلاحوں کے اس وفور میں عقل حیران ہے۔ ''نگرانی و انتظام''؛ ''ترتیب و تصحیح''؛ ''اعانت''؛ ''ترتیب بہ عبارت شائستہ و طرز بائستہ''؛ ان میں کیا اور کتنا فرق ہے؟ مثلاً ''اعانت'' سے شراکت تصنیف مراد ہے، یا محض املا کے مطابق لکھنے کا مشینی عمل، یا حافظے کو برانگیخت کرنے اور ادھوری داستان کو تکمیل تک پہنچانے کے لیے اشارے (اصطلاح میں ''پتے'') فراہم کرنا مراد ہے؟ کچھ بات کھلتی نہیں، لیکن اس میں شک کی گنجائش بہت کم ہے کہ محمد اسمٰعیل اثر نے صرف ''صندلی نامہ'' نہیں لکھی، بلکہ وہ اور بھی کئی داستانوں کی ''ترتیب، تکمیل'' اور اشاعت میں سرگرم رہے۔

''صندلی نامہ'' کی دو اشاعتیں میرے پیش نظر ہیں۔ ایک تو اشاعت دوم (نول کشور پریس، لکھنؤ ۱۹۱۰ء)، اور دوسری چہارم (ایضاً، ۱۹۲۷ء)۔ دونوں میں داستان گو کا نام بالالتزام ''سید محمد اسمٰعیل'' لکھا ملتا ہے۔ جو اشاعت ۱۹۰۱ء کی ہے، اس میں ''سید محمد اسمٰعیل، متخلص بہ اثر'' لکھا ہے، اور ۱۹۲۷ء کی اشاعت میں ''سید محمد اسمٰعیل المتخلص بہ اثر'' لکھا ہے۔ ایک خفیف سا شک گزرنا فطری ہے کہ ''سید محمد اسمٰعیل اثر'' داستان گو، اور ''مولوی محمد اسمٰعیل اثر'' دو الگ شخصیتیں تو نہیں؟ لیکن اس مفروضے کے لیے کوئی ثبوت کیا، کوئی کچی بنیاد بھی نہیں مل سکی ہے۔ لہٰذا فی الحال یہی کہنا چاہیے کہ ''سید محمد اسمٰعیل اثر'' اور ''مولوی محمد اسمٰعیل اثر'' ایک ہی شخص ہیں۔ ''تورج نامہ''، جلد دوم کے ۱۹۲۷ء ایڈیشن (نول کشور پریس، لکھنؤ) کے خاتمۃ الطبع میں صرف ''مولوی محمد اسمٰعیل'' لکھا ہے اور ساتھ میں مرحوم کا بھی لفظ ہے۔ قیاس یہی کہتا ہے کہ یہ تینوں ایک ہی شخص ہیں، یعنی سید محمد اسمٰعیل اثر، صاحب داستان ''صندلی نامہ''، بعض داستانوں کی اشاعت کے منتظم و نگراں ''مولوی محمد اسمٰعیل اثر''، اور ''مولوی محمد اسمٰعیل مرحوم'' ایک ہی شخص ہیں، اور یہ صاحب ۱۹۲۷ء کے پہلے راہی ملک عدم ہو چکے تھے۔

پیارے مرزا

پیارے مرزا کے بارے میں گیان چند نے لکھا ہے (ص ۷۳۴-۷۳۵) کہ وہ ''مرزا محسن علی خاں عرف آغا جو ہندی کے شاگرد تھے اور انہوں نے شیخ تصدق حسین کی مدد سے ''تورج

نامہ''، جلد اول لکھی۔ ان کا خاص کام ''بوستان خیال'' کے لکھنوی ترجمے کی ترتیب ہے۔'' لیکن معاملہ اس سے کچھ زیادہ پیچیدہ ہے۔ اول تو یہ کہ ''تورج نامہ''، جلد اول (مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۰۶ء) کے سرورق، اور اس کے بعد پبلشر کے اشتہار (صفحہ ۷۷۶) پر لکھا ہے کہ اس داستان کے اصل ''مترجم'' پیارے مرزا ہیں اور یہ ترجمہ انہوں نے شیخ تصدق حسین کی ''اعانت'' (سرورق) اور ''استعانت'' (ص۷۷۶) سے کیا ہے۔ لیکن خود شیخ تصدق حسین کا بیان اسی جلد کے صفحہ ۷۷۵ پر حسب ذیل ہے۔

> ...... کتاب لاجواب ونسخۂ انتخاب الموسوم بہ ''تورج نامہ'' ...... اس خاکسار، ذرۂ بے مقدار، اذل کونین، شیخ تصدق حسین نے موافق اپنی فکر قلیل کے تالیف کیا۔

یہاں ایک نئی اصطلاح ''تالیف'' نظر آتی ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ شیخ تصدق حسین اس جلد پر پیارے مرزا کے علی الرغم اپنا حق اور اپنا دعوائے ملکیت قائم کرنا چاہتے ہیں۔ یہی بات میرن صاحب آبرو کی تقریظ سے بھی متبادر ہوتی ہے۔ اسی صفحے (۷۷۵) پر میرن صاحب آبرو کا قول ہے:

> سبحان اللہ اردو بھی کیا پیاری زبان ہے ...... گواہ اس تقریر کا ...... کتاب بے مثال ''تورج نامہ'' دفتر ہفتم داستان امیر حمزہ جس کے مترجم جناب منشی تصدق حسین صاحب داستان سرا و مصائب خوان حضرت خامس آل عبا ہیں۔

''تورج نامہ''، جلد دوم کی ''تصنیف'' یا ''ترجمہ'' کے بارے میں بھی پیچیدگیاں ہیں۔ میرے پیش نظر ۱۹۲۷ء (مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ) کا ایڈیشن ہے۔ اس کے سرورق پر صاف لکھا ہے کہ اس داستان کو:

> شاعر شیریں زباں، ناثر خوش بیاں، منشی پیارے مرزا صاحب نے بااعانت داستان گوے بے نظیر شیخ تصدق حسین صاحب، تصنیف کیا۔

اب اسی جلد کا خاتمۃ الطبع ملاحظہ ہو (صفحہ ۱۲۸۸)۔ ارباب پریس کا بیان ہے کہ:

...... کتاب ''تورج نامہ'' جلد دوم ...... از تالیفات ...... شیخ تصدق حسین صاحب و بہ تصحیح و ترتیب مولوی محمد اسمٰعیل صاحب مرحوم ...... زیور طبع سے آراستہ ہو کر ...... نور افزائے دیدۂ منتظراں ہوئی۔

یعنی سرورق پر پیارے مرزا اور ان کے معاون شیخ تصدق حسین، اندرونی صفحات پر صرف شیخ تصدق حسین، اور آخری صفحے پر شیخ تصدق حسین اور مولوی محمد اسمٰعیل۔ ناطقہ سر بہ گریباں نہ ہوتو کیا کرے؟ میں تو فی الحال اسی رائے کا ہوں کہ سرورق پر جو لکھا ہے وہ معتبر ہے، اور خاتمۃ الطبع میں اسمٰعیل اثر کا نام ۱۹۲۷ء کی اشاعت میں شاید مصلحتاً بڑھایا گیا۔ لیکن یہ مصلحت کیا تھی، میں اس کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتا۔ ''تورج نامہ''، جلد دوم کی اول اشاعت میری دسترس میں نہیں، ورنہ یہ گتھی شاید کچھ سلجھ سکتی تھی۔

''تورج نامہ''، جلد دوم کے سرورق پر مہیا کردہ اطلاع کے بموجب پیارے مرزا شاعر بھی تھے۔ اور یہ بات کچھ بعید از قیاس نہیں۔ لیکن یہ ممکن ہے کہ وہ فارسی کے شاعر رہے ہوں، کہ ان کے استاد آغا حجو ہندی کا کلام فارسی میں بکثرت ملتا ہے اور داستان میں بھی وافر مقدار میں درج کیا گیا ہے۔ اردو کے شاعر وہ شاید نہ تھے۔ ان کی فارسی ہندوستانی رنگ و مزاج کی، لیکن سلیس اور رواں ہے۔ لیکن اس کا بھی امکان ہے کہ پیارے مرزا نے آغا حجو ہندی کی شاگردی فن ترجمہ کے حصول کی غرض سے اختیار کی ہو۔ آغا حجو ہندی نے ''بوستان خیال'' کے لکھنوی ترجمے میں بہت کام کیا تھا۔

داستان امیر حمزہ کے داستان گویوں کے بارے میں ہماری موجودہ معلومات اتنی ہیں، بیدل نے سچ کہا

عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ

خدا ان لوگوں کے ساتھ فضل و جود و کرم کا معاملہ کرے، یہ ہمارے ادب کے بڑے لوگ ہیں۔

☆☆☆

ڈاکٹر سید معین الرحمٰن

محمد عظمت اللہ خاں کی نادر قلمی نگارشات

[خواجہ منظور حسین (علیگ) کے ذخیرے سے]

سترہ برس کی میری عمر تھی۔ اردو کالج، کراچی میں میرا تھرڈ ائیر میں داخلہ ہوا۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق کالج کے سرپرست اعلیٰ تھے۔ ان کی اور ان کے ایک بے حد معتمد اور مخلص رفیق کار حکیم اسرار احمد کریوی کی شفقت میسر آئی۔ کالج میں شعبۂ اردو کے اساتذہ آفتاب زبیری اور حبیب اللہ غضنفر صاحبان سے تلمذ کی عزت حاصل ہوئی۔ سینئر کالج فیلو امراؤ طارق کی رفاقت اور ان کے حوالے سے فرمان فتح پوری صاحب کی دلداری پائی۔ اوائل عمر کے بزرگوں اور دوستوں میں سے یہ چند نام تو ایسے ہیں جنہیں میں چاہوں بھی تو بھلا نہیں سکتا اور جن کے اثرات اور اخلاص کے سحر سے نکلنا میرے بس ہی میں نہیں۔

چالیس برس تک تحقیق اور تدریس سے میرا عملاً تعلق رہا۔ ۱۹۶۲ء میں مجھے ترقی اردو بورڈ (اب: اردو ڈکشنری بورڈ) کراچی کے عملۂ لغت سے ریسرچ اسکالر کے طور پر وابستگی کی عزت حاصل ہوئی۔ اس زمانے میں مجھے مطالعے کا جیسا بے خلل اور بے حد و حساب موقع ملا، اس نے آنے والے برسوں میں مجھے ایک مستقل راہ نشاط اور دولت اعتماد عطا کی۔ اس ابتدائی ریاضت اور تربیت کو میں اپنی علمی اور عملی زندگی میں بڑی اہمیت دیتا ہوں۔ بورڈ نے مجھے شان الحق حقی، جوش ملیح آبادی، ڈاکٹر شوکت سبزواری، نسیم امروہوی، سخاوت مرزا، خواجہ حمید الدین شاہد، مولانا اعجاز الحق قدوسی، زکریا مائل اور یوسف بخاری دہلوی کی رفاقت کا رمیسر آئی۔ بورڈ ہی کے واسطے سے مجھے مولانا عبدالعزیز الیمنی، ممتاز حسین، پیر حسام الدین راشدی اور بیگم ڈاکٹر شائستہ

اکرام اللہ کی شفقت بھی نصیب ہوئی۔ اپنے وقت کی اتنی قد آور، مہذب اور متین، رچی گڑھی ہوئی کلاسیکی شخصیات کی صحبت صالح نے میرے مزاج کی تشکیل پر جو اثرات مرتب کیے اسے میں اردو کالج اور ترقی اردو بورڈ کراچی سے اپنے تعلق کا دوسرا بڑا فیض اور اعزاز جانتا ہوں۔

کتابوں، خطی نسخوں، علمی شخصیات اوران کے آثار کی حفاظت اور جمع آوری کی لت اسی زمانے میں پڑی اور یہ آنے والے برسوں میں بڑھی......اور بڑھتی ہی گئی۔ اس ''طولانی تمہید'' سے پڑھنے والوں کو کیا دل چسپی ہوسکتی ہے، لیکن اس پس منظر کے ساتھ یہ کہنا شاید کوئی معنی رکھے کہ کتاب اور اہل کتاب سے میرا ربط اور شغف پرانا بھی ہے اور گہرا بھی۔ اور تکلف برطرف آج یہ میرا امتیاز بھی ہے اور کمزوری بھی!

میرے ذاتی ذخیرہ کتب ونوادر کا ایک بہت ہی مضبوط اور قیمتی حصہ، اکابر اہل کمال کے خطوط ہیں۔ شعر و ادب اور صاحبان شعر و ادب کو جاننے اور سمجھنے کے لیے ''خطوط'' کی اہمیت ایک بدیہی سچائی ہے۔ ۲۰۰۰ء کے اواخر میں شعبۂ تعلیم سے ریٹائرمنٹ کی سرخروئی پائی۔ ''فرصت اور آزادی کا یہ زمانہ میں نے اپنے ذخیرۂ مکاتیب کو کسی قدر سمیٹنے اور ترتیب دینے میں صرف کیا۔

میری پہلی ترجیح ان بزرگوں کے نام خطوط کی ترتیب واشاعت ہے جو اب ہم میں موجود نہیں۔ پہلے مرحلے میں بابائے اردو مولوی عبدالحق، رشید احمد صدیقی، سید وقار عظیم، مولانا حامد علی خاں، خواجہ منظور حسین، ڈاکٹر شوکت سبزواری، آل احمد سرور اور نظیر صدیقی کے نام اہل علم کے خطوں اور اور خود ان اصحاب کے خطوں کی تدوین واشاعت کا کام میرے پیش نظر ہے۔

اولاً خواجہ منظور حسین کی ولادت [1] (۱۹۰۴ء) کے جشن صد سالہ کی یادگار کے طور پر ''متاع منظور'' کے نام سے خواجہ صاحب (وصال ۱۹۸۶ء) کے نام لکھے گئے خطوں کا ایک مجموعہ مرتب ہو کر طباعت کی منزل میں ہے [2]۔ یہاں بعض اکابر کے اسماء درج

کرتا ہوں جن کے خط '' متاعِ منظور '' میں شامل ہیں ۔ مولانا عبدالماجد دریابادی، خواجہ حسن نظامی، وحیدالدین سلیم پانی پتی، آغا حیدر حسن دہلوی، سجاد انصاری، سجاد حیدر یلدرم، محمد عشمت اللہ خاں، نواب محمد اسمٰعیل، رشید احمد صدیقی، فراق گورکھپوری، پطرس بخاری، جوش، فانی، جگر، فیض، مولانا حامد علی خاں، حمید احمد خاں، خواجہ غلام السیدین، ڈاکٹر سید عابد حسن، آل احمد سرور، میاں بشیر احمد، ڈاکٹر مقبول عزیز، حسن عسکری، ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر عبادت بریلوی، میرزا ادیب، مصطفیٰ زیدی، ایف ایم ویلٹی، مظفر علی سید، ڈاکٹر غلام علی چوہدری، ڈاکٹر آفتاب احمد، ڈاکٹر مسعود حسین خاں، اسلوب احمد انصاری، شان الحق حقی، ڈاکٹر جمیل جالبی، محمد سلیم الرحمٰن، مسعود مفتی، معین احسن جذبی اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ۔

سردست پروفیسر خواجہ منظور حسین (علیگ) کے نام محمد عظمت اللہ خاں دہلوی کے پانچ اردو اور چھ انگریزی خطوں کے علاوہ ان خطوں کے ساتھ بھیجی گئی عظمت اللہ کی چار نظموں کے عکس پیش کیے جا رہے ہیں ۔ یقین ہے کہ ان خطوں کا محفوظ کیا جانا علم افروزی کا باعث ہوگا اور مکتوب الیہ اور مکتوب نگار، ہر دو کی تفہیم میں بھی معین و مفید ہوگا۔

خواجہ منظور حسین کے نام عظمت اللہ خاں کے یہ خط مجھے خواجہ صاحب کی عنایت سے میسر آئے جنھوں نے تحریراً بتایا کہ:

> '' عظمت صاحب سے (میرے) ذاتی مراسم '' علی گڑھ میگزین '' کی ایڈیٹری کا انعام تھے ۔ میرے حیدر آباد دکن کے

ا۔ خواجہ منظور حسین (۱۹۰۴ء۔۱۹۸۶ء) کے حالات میں دیکھیے:

i)۔ رسالہ نقد و نظر، خواجہ منظور حسین نمبر، مرتبہ: اسلوب احمد انصاری، علی گڑھ ۱۹۸۵ء۔

ii)۔ نذر منظور، مرتبہ، اسلوب احمد انصاری، علی گڑھ، ۱۹۹۰ء۔

iii)۔ محبتیں ہی محبتیں، ڈاکٹر سید معین الرحمٰن، مرتبہ: عاصم محمد کلیار، لاہور، ۲۰۰۳ء۔

۲۔ اہل علم کے نام خود خواجہ منظور حسین کے مکاتیب، نیز خواجہ صاحب کے انتقال پر تعزیتی خطوط اور پیغامات پر مشتمل ایک دوسرا مجموعہ ''یادگار منظور'' بھی اسی برس منظر عام پر لے آنا میری ترجیحات میں ہے۔

سفر میں ان کی کشش بھی شامل تھی (جو مجھے ایک بار چھٹیوں میں
ان کے پاس لے گئی)...... ملا تو انہیں بڑا تنومند اور زندہ دل پایا
اور شعر و ادب سے ان کی لگن اور تخلیقی ادھیڑ بن سے متاثر
ہوا...... میرے نام محفوظ ان کے انگریزی خطوں کا رنگ
ڈھنگ بھی یہی ہے......'' [خ-م-ح]

ان تمہیدی اور تعارفی کلمات کے ساتھ پروفیسر خواجہ منظور حسین کے نام، محمد عظمت اللہ خان کے پانچ اردو اور چھ انگریزی خطوط پیش کیے جا رہے ہیں۔ اردو کے پہلے چار خط سال ۱۹۲۳ء کے ہیں اور آخری ۱۹۲۴ء کا ہے۔ انگریزی کے پہلے پانچ خط ۱۹۲۳ء اور آخری ۱۶ نومبر ۱۹۲۵ء کا تحریر کردہ ہے۔ خطوں کے ساتھ شامل عظمت اللہ خاں کی نظموں کے عنوانات یہ ہیں:

۱۔ برسات کی رات دکن میں (مطبوعہ رسالہ اردو، اورنگ آباد، جنوری ۱۹۲۴ء۔

۲۔ مرے حسن کے لیے کیوں مرے؟ (ایضاً)۔

۳۔ موہنی صورت موہنے والی (علی گڑھ میگزین، ۱۹۲۳ء)۔

۴۔ سندر صورت سندر ہی ہے، رنگت گوری یا کالی!
(اردو، اپریل ۱۹۲۸ء)

ان نظموں کا متن خود عظمت اللہ خاں کا قلمی یا دستخطی ہے۔

عظمت اللہ خاں کی ان یادگار تحریروں کے بعض مقامات وضاحتی حواشی کا تقاضا کرتے ہیں لیکن سر دست اصل تحریروں کا جو لگ بھگ اسی (۸۰) برس پرانی ہیں، محفوظ ہو جانا زیادہ اہم ہے۔ یہاں عظمت اللہ خاں کی حیات اور خدمات اور مقام و مرتبے کے بارے میں کچھ منتخب حوالوں کی نشاندہی بے محل نہیں ہوگی:

عظمت، مہد تا لحد

''محمد عظمت اللہ خاں یکم جنوری ۱۸۸۷ء میں بمقام دہلی پیدا
ہوئے...... ۱۹۲۷ء میں مدن پلی صوبہ مدراس (بھارت) میں
وفات پائی اور وہیں مدفون ہوئے۔
[علی اسد اللہ (فرزند ارجمند محمد عظمت اللہ خاں) انتخاب
مضامین عظمت، راولپنڈی، ۱۹۶۵ء]

محمد عظمت اللہ خاں بی۔اے (میں کامیابی کے بعد) حیدر آباد آکر ملازم ہوگئے۔ ۱۹۱۵ء (میں) گزٹیڈ جائداد پر تقرر رہوا۔ (۱۹۲۶ء میں) دوم مددگار ناظم تعلیمات ہوئے اور کمشنری امتحانات کا عہدہ تفویض ہوا۔ عظمت مرحوم نہایت عمدہ قویٰ کے سرخ وسفید جوان تھے۔ غالباً ورزش بھی کرتے تھے مگر ان خصوصیتوں کے باوجود دق ہوگیا اور دو سال کے قریب اس میں مبتلا رہے۔ جون اور جولائی (۱۹۲۷ء) میں جب حالت زیادہ مخدوش ہوگئی تو ''اروگیاورم'' سینی ٹوریم گئے اور باضابطہ علاج ہونے لگا۔ ۱۸ ستمبر ۱۹۲۷ء کو مرحوم نے کس مسرت سے لکھا ہے کہ ''یہاں آکر بفضلہٖ تعالیٰ میری طبعیت رو بہ صحت ہے'' (یہ غالباً مرحوم کا آخری خط تھا)، مگر افسوس ہے کہ ۱۴ اکتوبر ۱۹۲۷ء کو چار بجے ذریعہ تار اطلاع ملی کہ انتقال ہوگیا، تیسرے روز مسجد صلابت علی میں فاتحہ سوم ہوا۔
[تمکین کاظمی، ماہنامہ نیرنگ خیال، لاہور، دسمبر ۱۹۲۷ء]

عظمت اللہ خاں وہ شعلہ مستعجل تھے جو صرف چالیس سال کی عمر میں خاموش ہوگیا۔
[ڈاکٹر گیان چند جین، تجزیے، دہلی ۱۹۷۳ء]

تالیفات و نگارشات عظمت

۱۔ سریلے بول (مجموعۂ نظم و نثر)، طبع اول، حیدر آباد دکن، ۱۹۴۰ء، طبع دوم کراچی ۱۹۵۹ء۔

۲۔ مضامین عظمت، بحوالہ رسالہ ''اردو'' حیدر آباد دکن، اپریل ۱۹۳۴ء۔

۳۔ انتخاب مضامین عظمت، مطبوعہ راولپنڈی، ۱۹۶۵ء۔

۴۔ ہنسی کی کرنیں (افسانے اور ڈرامے)، بحوالہ ''انتخاب مضامین عظمت'' ایضاً۔

۵۔ رسالہ ''اردو'' میں نگارشات عظمت کی تفصیل کے لیے دیکھیے: رسالہ اردو کراچی، اپریل ۱۹۶۷ء۔

اعتراف عظمت

امیر خسرو کے بعد اگر کسی اردو شاعر نے عروض میں غیر معمولی جدتیں پیدا کیں تو وہ عظمت ہی تھے۔ [ڈاکٹر محی الدین قادری زور]۔

نظم و نثر دونوں میں عظمت مرحوم نے نئے راستے اختیار کیے اور ان راستوں پر انہوں نے استادانہ انداز سے پورے اعتماد کے ساتھ قدم بڑھایا۔ [قاضی عبدالغفار]۔

عظمت اللہ خاں میں ذہانت کی لپک تھی جس کا سب سے بھرپور اظہار ان کے عروضی اجتہادات میں ہوتا ہے۔ وہ اردو کے علاوہ انگریزی میں بھی مشق سخت کرتے تھے ۔اردو، ہندی، انگریزی تینوں زبانوں کے عروض کے محرم تھے۔ [ڈاکٹر گیان چند جین]۔

عظمت اللہ خاں نے ایک نئے عروض کی بنیاد ڈالی۔ [ڈاکٹر عنوان چشتی]۔

عظمت اللہ خاں نے منظوم تراجم ۱۹۲۳ء کے آس پاس کیے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو آزاد نظم کی ابتداء کا امتیاز عظمت اللہ خاں کے حصے میں آتا ہے......... عظمت اللہ خاں ہنگامہ خیز اور یادگار زمانہ مضمون ''شاعری'' ایک پرجوش نعرۂ انقلاب ثابت ہوا جس کی گونج ہمیشہ باقی رہے گی۔ عظمت اللہ خاں کی اس کوشش نے ایسا بیج ضرور بو دیا جس سے آگے چل کر نئی تبدیلیوں کے پودے اگے۔ [ڈاکٹر حنیف کیفی]۔

جدید اردو شاعری کے (جو) تجربات (ہوئے) عظمت اللہ خاں نے ان تجربوں کے فروغ میں نمایاں خدمات انجام دیں.......... اردو شاعری کی اصلاح کے سلسلے میں اب تک جتنی بھی آوازیں اٹھائی گئیں ہیں ان میں سب سے زیادہ انقلابی اور

گر جدار آواز عظمت اللہ خاں کی تھی۔ [ڈاکٹر حنیف کیفی]۔

قدیم عروض میں فعولن پانچ بار کوئی وزن نہیں ہے۔ یہ عظمت اللہ خاں کی ایجاد ہے، عظمت اللہ خاں نے پہلی بار معریٰ نظم کے لیے ایک بحر مخصوص کرنے کی طرف توجہ دلائی۔ [ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی]۔

بیسویں صدی میں شاعری.......... کے سکے بند راستے دو ہی ہیں۔ ایک کو مجھے اقبال کا راستہ کہہ لینے دیجیے۔ دوسرے راستے کا نام (ہوگا) عظمت اللہ خاں کا راستہ۔ [مظفر علی سید]۔

مطالعہ عظمت کے لیے بعض قابل ذکر ماخذ

۱۔ جدید اردو شاعری، عبدالقادر سروری، حیدرآباد دکن، ۱۹۳۳ء۔

۲۔ اردو زبان وادب، ڈاکٹر مسعود حسین خان، علی گڑھ، ۱۹۵۸ء۔

۳۔ اردو شاعری کا مزاج، ڈاکٹر وزیر آغا، لاہور، ۱۹۶۲ء۔

۴۔ نئی نظم کے تقاضے، جیلانی کامران، لاہور، ۱۹۶۵ء۔

۵۔ جدید اردو نظم اور یوروپی اثرات، ڈاکٹر حامدی کاشمیری، دہلی، ۱۹۶۸ء۔

۶۔ نئی نظم کا سفر، ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی، دہلی، ۱۹۷۲ء۔

۷۔ تجزیے، ڈاکٹر گیان چند جین، دہلی، ۱۹۷۳ء۔

۸۔ اردو شاعری، میں سانٹ، ڈاکٹر حنیف کیفی، دہلی، ۱۹۷۵ء، لاہور، ۱۹۹۴ء۔

۹۔ اردو شاعری میں ہیت کے تجربے، ڈاکٹر عنوان چشتی، دہلی، ۱۹۷۵ء۔

۱۰۔ ساز مغرب (حصہ دوم)، حسن الدین احمد، حیدرآباد دکن، ۱۹۷۵ء۔

۱۱۔ اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، ڈاکٹر عنوان چشتی، دہلی، ۱۹۷۷ء۔

۱۲۔ عروض آہنگ اور بیان، شمس الرحمٰن فاروقی لکھنؤ، ۱۹۷۷ء۔

۱۳۔ ساز مغرب (حصہ پنجم)، حسن الدین احمد، حیدرآباد دکن، ۱۹۷۸ء۔

۱۴۔ اردو میں معرا اور آزاد نظم، ڈاکٹر حنیف کیفی، دہلی ۱۹۸۲ء، لاہور، ۱۹۹۵ء۔

۱۵۔ اردو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان، ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی، علی گڑھ، ۱۹۸۴ء۔

۱۶۔ انگریزی شاعری کے منظوم اردو تراجم کا تحقیقی اور تنقیدی مطالعہ، ڈاکٹر حسن الدین احمد، حیدرآباد دکن، ۱۹۸۴ء۔

۱۷۔ پاکستان میں گیت نگاری (دوسرا باب)، نفیس اقبال، لاہور، ۱۹۸۴ء۔

۱۸۔ اردو گیت، ڈاکٹر بسم اللہ نیاز، کراچی، ۱۹۸۴ء۔

۱۹۔ اردو شاعری میں دوہے کی راویت، ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی، علی گڑھ، ۱۹۹۰ء۔

۲۰۔ عبدالحلیم شرر بحیثیت شاعر، ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی، دہلی، ۱۹۹۰ء۔

۲۱۔ میراجی۔ شخصیت اور فن، ڈاکٹر رشید امجد، لاہور، ۱۹۹۳ء۔

۲۲۔ علم عروض اور اردو شاعری، ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، اسلام آباد، ۱۹۹۷ء۔

اب خواجہ منظور حسین کے نام محمد عظمت اللہ خاں کے خط ملاحظہ ہوں:

پہلا خط

حیدرآباد (دکن)

۲۸ اگست ۲۳ء

شفیق و مکرمی، تسلیم

آپ کا میگزین بھی پہنچا اور بعد کو آپ کا عنایت نامہ بھی۔ میں نے میگزین کو بہت غور سے پڑھا اور مجھے خوشی ہے کہ اردو کے رسالوں میں اکا دکا ہی ایسے ہوں گے جو 'میگزین' سے لگا کھا سکیں۔ سوائے میرے مضمون اور نظموں کے، اور تمام مضامین عام طور پر اچھے لکھے گئے ہیں۔ خصوصاً رشید احمد صاحب کی ''دنیا'' پر لطف لکھی گئی ہے۔

آپ کا خط پہنچا تو شاعری پر ایک مضمون لکھ رہا تھا جس کی پہلی قسط مولوی عبدالحق صاحب کی خدمت میں بھیج دی گئی ہے۔ اس قسط میں صرف اس پر بحث کی گئی ہے کہ شاعری

کیا ہے۔ ایسے مضمون میں ظرافت کی کم گنجائش تھی اور دوسرے مولوی عبدالحق صاحب کا ڈر تھا۔ اگر یہ مضمون مولوی صاحب پسند نہ فرمائیں گے تو آپ کی خدمت میں بھیج دیا جائے گا۔ دوسری قسط [1] میں اردو شاعری پر نظر ڈالی جائے گی۔ آپکے لیے سوچ رہا ہوں کیا مضمون لکھوں۔ مضمون ایسا ہونا چاہیے جو کالج کے میگزین کے لیے زیادہ موزوں ہو۔ بہرحال مضمون کے سوجھتے ہی لکھنا شروع کردوں گا۔

آپ کی ادارتی آزادیاں مجھے تو بھلی معلوم دیتی ہیں لیکن مجھے اندیشہ ہے کہ کالج کے میگزین میں ایسی آزادیاں عام حضرات، جو مصنوعی اخلاقیات کے دلدادہ ہیں، پسند نہیں کریں گے۔ مجھے بے انتہا مسرت ہوئی کہ جناب سید سجاد حیدر صاحب [2] نے میری پوچ گوئی کو پسند کیا اور مضمون پر بھی مسرت کا اظہار فرمایا۔ میں سوچ میں ہوں ایک ظریفانہ سلسلہ میگزین کے لیے لکھوں جس سے طلبہ کو بھی ظرافت کی چاٹ لگ جائے۔ بحالت موجودہ اردو ادب میں نہ تو جدت ہے اور نہ ظرافت۔ ہر مضمون ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے والے نے چھری تلے رہ کر لکھا ہے۔ غم اور الم کے فقرے اور مضامین اس قدر رستے ہیں کہ خدا کی پناہ۔ جوہر صاحب کی نظم کس قدر پاکیزہ ہے۔ بیان میں جدت، تشبیہوں میں لطافت اور نیا پن۔ ان سے درخواست کیجیے میری جانب سے کہ وہ اب واقعی اردو ادب کو اس قسم کی نظموں سے مالا مال کردیں۔ ان کا مستقبل کا شاعر بن جانا اب صرف ان ہی کے ہاتھ ہے۔

ایک خشکہ باگندہ بروزہ والی جدت اور کر رہا ہوں۔ انگریزی lambic pentameter میں ایک نظم شروع کی ہے۔ یہ نظم ''مونچھ'' اور ''چوٹی'' کا مکالمہ ہے اور برونگ کے ڈھنگ میں ایک نفسیاتی مطالعہ۔ خیر پہلا بند سن لیجیے اور اس کی موسیقی پر اظہار رائے فرمائیے۔

۱۔ رسالہ اردو، ایضاً، جنوری ۱۹۲۴ء۔

۲۔ سجاد حیدر یلدرم، ولادت: ۱۸۸۰ء وفات: ۱۹۴۳ء۔

مونچھ:

نہیں ، نہیں، یہ کیا کہا مجھے؟
نہیں تمہاری چاہ ! جانِ من!
یہ بات کاش ہو سکے ، تجھے
دکھا سکوں میں سینہ چیر من

ذرا پوری ہو جائے اور کانٹ چھانٹ کرلوں تو آپ کے ملاحظہ میں بھیجوں گا۔ نظم ایک اصلی واقعہ پر مبنی ہے۔ ''بیسوا'' بہت ستا رہی ہے۔ قابو میں نہیں آتی۔ اس کی تلاش میں ایک مصرع ملا ہے:

اوروں میں کیڑے ڈالنے کو نیکی ایک بہانہ ہے

فقط

نیاز مند

محمد عظمت اللہ خاں

دوسرا خط[1]

حیدر آباد (دکن)

۲۹ اگست ۲۳ء

شفیقی و مکرمی۔ تسلیم

کل میں آپ کے دو عنایت ناموں کا جواب لکھ کر ڈاک کے حوالے کرا ہی چکا تھا کہ آپ کا کارڈ پہونچا۔ میرے جلد جواب نہ دینے پر آپ ہرگز خفا نہ ہوں۔ مجھے افسوس ہے کہ اس خصوص میں بہت بھول اور کاہلی لاحق ہو جاتی ہے۔

۱۔ اس خط کی عکسی نقل بخط مصنف بھی پیش کی جا رہی ہے۔

جب سے آپ کا کارڈ پہونچا ہے اسی سوچ میں ہوں کہ کس عنوان پر مضمون لکھوں ۔ کئی عنوان سامنے آئے ہیں لیکن ابھی تک کوئی بات طے نہیں پائی ۔ ایک نفیس عنوان یہ سوچھا ہے۔ ''گڑیا خانہ'' اوراس دنیااوراس کے آئی ڈی الز (Ideals) پر کیا نفس مضمون ہو سکتا ہے ۔ لیکن ڈر ہے کہ مضمون بہت فلسفیانہ ہو جائے گا۔ Idealism یعنی مثال پرستی اور اصلیت طلبی (Realism) میں جو تضاد ہے وہ عام فہم نہیں ۔ دوسرا عنوان '' خاص تراش'' ہے۔ اس پر بھی لطیف مضمون ہوسکتا ہے اور میں یہ چاہتا ہوں کہ جو مضمون ہو وہ ایسا ہو کہ کالج کے طلبہ کے لیے زیادہ مناسب ہو۔ آپ نے یہ بالکل ٹھیک لکھا ہے کہ علی گڑھ کے طلبہ جس طرح مضامین ظرافت کو سمجھ سکتے ہیں اور کہیں ایسے پڑھنے والے نہیں مل سکتے اور مجھے نہایت مسرت ہے کہ علی گڑھ کے نوجوان جو آئندہ اردو ادب میں اضافہ کریں گے، میرے مضمون کو پسند کرتے ہیں ۔ اور اسی لیے میری یہ آرزو ہے کہ ایسا مضمون لکھوں جو ہنسائے اور ہنسی ہنسی میں ان کے ہونہار نفوس کے سامنے ایسی باتیں پیش کرے جو میرے خیال میں آئندہ اردو ادب کی ارتقاء کے لیے ضروری ہیں ۔ بہر حال میں حتی الامکان تین ہفتے کے اندر کوئی نہ کوئی مضمون آپ کی خدمت میں بھیج دوں گا۔ لیکن نہیں کہہ سکتا کہ وہ آپ کو پسند آئے گا یا نہیں ۔ شاعری والے مضمون نے مجھے بہت تکلیف دی اور کچھ اس میں ایسا انہاک ہوگیا کہ اب خیالات کو بالجبر دوسری طرف لانا پڑ رہا ہے اور چند اصحاب کے بھی تقاضے ہیں ۔ خصوصاً ''لسان الملک'' کے مدیر صاحب کا سخت تقاضہ ہے اور ان سے بہت مجحوب ہو۔

امید کہ آپ مع الخیر ہوں گے ۔

نیازمند

محمد عظمت اللہ

تیسرا خط

حیدرآباد (دکن)

۲۷ نومبر ۲۳ء

شفیقی و مکرمی۔ تسلیم

میں گذشتہ مہینے ڈنگو (لنگڑا لال) بخار میں مبتلا ہوا اور بعد میں مجھے پیچش ہو گئی جس نے بہت ستایا۔ آج میں نے پرہیز توڑا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ آپ کو خط نہ لکھا۔

مولوی عبدالماجد صاحب [1] نے جو ''گڑیا خانہ'' اور نظم کی داد دی [2] وہ میرے لیے باعث فخر ہے اور یہی بات مجھے سجاد حیدر صاحب کے دل افزا الفاظ کے متعلق عرض کرنی ہے۔ میری طرف سے آپ دونوں بزرگوں کی خدمت میں عرض کر دیجیے کہ میں اس داد کو بہترین صلہ تصور کرتا ہوں۔ مضمون کی فرمایش پوری کرنے کی پوری کوشش کروں گا۔ لیکن اس دفعہ حتمی وعدہ نہیں کر سکتا۔ رسالہ ''اردو'' میں ایک سلسلہ 'شاعری' پر لکھنا شروع کرنا چاہتا تھا اور خیال فرمایئے کہ سال بھر سے مولوی عبدالحق صاحب فرماتے تھے اور میں وعدہ کرتا تھا۔ مضمون کسی طرح نہیں لکھا جاتا تھا حالانکہ مواد اور مسالہ سب فراہم کر لیا تھا۔ خدا خدا کر کے اس سلسلے کا پہلا مضمون 'گڑیا خانہ' کے تقریباً ساتھ ساتھ لکھا گیا۔ اس کی سرخی ہے ''شاعری کیا ہے؟'' بعد میں دوسرا مضمون 'اردو شاعری' کے عنوان سے اس ہفتے پورا ہوا اور تیسرا مضمون 'اردو عروض' شروع کر دیا ہے۔ جناب مولوی صاحب نے فرما دیا ہے

۱۔ مولانا عبدالماجد، دریابادہ، ولادت: وفات: ۱۹۷۷ء۔

۲۔ عظمت اللہ صاحب دہلوی کی نثر و نظم دونوں خصوصیت کے ساتھ مستحق ستائش ہیں۔ میں ان صاحب سے واقف نہیں۔ آپ سے اگر مراسلت قائم ہو تو آپ خود میری طرف سے انہیں داد لکھ بھیجیں۔ ''گڑیا خانہ'' والے مضمون میں انہوں نے فلسفے کو جس طرح پانی کر دیا ہے، وہ میرے لیے قابل رشک ہے۔ نظم بھی بالکل مطابق فطرت ہے اور موثر۔''

[اقتباس از مکتوب مولانا عبدالماجد دریابادی بنام خواجہ منظور حسین، مورخہ ۱۲ نومبر ۱۹۲۳ء]

کہ یہ مضمون مسلسل یکے بعد دیگرے چھپیں گے۔ لہذا تیسرا مضمون بھی لکھ ڈالا جائے۔ [1]
مولوی صاحب کو ایک سال کے خالی خولی وعدوں کی وجہ سے بجا طور پر بدگمانی ہوگئی ہے۔
بہر حال آپ کی فرمائش ہے لہذا میں حتی الوسع کوشش کروں گا کہ ارشاد کی تعمیل کی جائے۔
دو نظمیں آپ کی خدمت میں بھیج رہا ہوں۔ ''برسات کی رات دکن میں'' اور ''صبح''۔
یہ دونوں مولوی صاحب کی خدمت میں بھی بھیجی جا چکی ہیں۔ آپ دونوں یا ان میں سے
ایک کو طباعت کی غرض سے پسند فرمائیں تو مولوی صاحب کو مطلع فرما دیں تاکہ وہ بے خبر نہ
رہیں۔ برسات کی رات دکن میں، ورڈس ورتھ کے رنگ میں ہے۔ اس کا بند
(stanza) سون برن کا ہے۔ آٹھ مصرع والا ہے۔ اس ترتیب سے:

اس کو آپ تنہائی میں دھیمی لے سے پڑھیں تو عجیب مٹھاس اور سریلا پن معلوم ہوتا ہے اور
قلب کو تسکین سی ہوتی ہے۔ آخری بند کی میں آپ سے خصوصیت کے ساتھ داد چاہتا ہوں۔
''صبح'' والی نظم بھی سون برن کے ایک stanza میں ہے۔ یہ بند شے لی Shelly کی
مشہور لی رک sky lark سے سون برن نے لیا تھا۔ قوافی کی ترتیب صاف ہے۔ ان
مصرعوں کی داد ضرور ملنی چاہیے۔ [2]

۱۔ تیسری قسط، رسالہ ''اردو'' اورنگ آباد، شمارہ اپریل ۱۹۲۴ء میں چھپی۔

۲۔ رسالہ اردو، ایضاً، جنوری ۱۹۲۴ء۔

اور ہوا نے گل یہ کھلایا

کرنوں کی گرہ کھول کھلا کر اک رنگ کا سیلاب بہایا

ایک مزیدار قصہ بھی سن لیجیے۔ حضرت اقبال کی لطیف لی رک نظم نغمۂ سار بان حجاز'' ہزار داستان'' میں صبح کے وقت مجھے ملی۔ بہت خوشی ہوئی کہ اقبال نے بھی اس رنگ کی طرف توجہ فرمائی ہے۔ لیکن فارسی زبان دیکھ کر بڑا قلق ہوا۔ اسی وقت یہ خیال آیا کہ اسے 'اردایا' جائے۔ لطف کی بات تو یہ ہوئی کہ اسی روز اس نظم کو اردا دیا گیا اور مجھے امید ہے کہ آپ اسے پڑھ کر محظوظ ہوں گے۔ اردانے کے دوسرے دن دفتر میں اس طرح صاف لکھوایا کہ ایک طرف فارسی۔ اس کے مقابل اردو ترجمہ یا یوں ہی کہیے اردایا ہوا بند۔ صاف ہو کر یہ نظم آئی۔ میں دیکھ رہا تھا کہ اتنے میں سید اعظم صاحب پرنسپل سٹی ہائی اسکول (جواب انٹرمیڈیٹ کالج ہوگیا ہے) تشریف لے آئے اور انہوں نے بھی ملاحظہ فرمایا۔ وہ اپنے نئے کالج سے ایک رسالہ نکالنے والے ہیں۔ انہوں نے اس اصرار سے یہ نظم مانگی کہ میں انکار نہ کر سکا اور آپ کے نام جو خط لکھا تھا اسے چاک کر دیا اور ترجمہ نظم ان کے حوالے کر دیا۔ لیکن یہ توقع نہیں کہ ابھی یہ میگزین شائع ہو۔ لہذا کوئی تقریباً دو ماہ کے انتظار کے بعد یہ ترجمۂ نظم آپ کی خدمت میں بھیجتا ہوں۔ اگر یہ ترجمہ اس وقت بھیج دیا جاتا تو آپ کے'' میگزین'' میں حضرت اقبال کی نظم کے ساتھ شائع ہو جاتا۔ اس اردانے، کی داد علی گڑھ کے منچلے طلبہ ضرور دیں گے۔ میں نے یہ کوشش کی ہے کہ قوافی حضرت اقبال کے ہی رہیں اور جہاں تک ممکن ہو زیادہ تبدیلی نہ ہونے پائے کیونکہ اقبال کے اردو کلام میں بھی فارسیت اتنی ہوتی ہے کہ فارسی ترکیبیں غیر مانوس نہیں معلوم ہوسکتیں۔ البتہ ساتویں بند میں قافیے میں فارسی افعال تھے ان کا بدلنا ضروری تھا۔ بہر حال ملاحظہ فرمایئے۔

میں نے آپ کے مضمون کی کل ہی سرخی تو ڈھونڈھ لی ہے 'سورما خیا'۔ ابھی خیالات دور کے سے بادلوں کی طرح ہیں۔ سوچوں گا اور کوشش کروں گا کہ آپ کی فرمایش پوری ہو سکے۔ اس اثنا میں امید تو نہیں لیکن اگر کوئی نظم ہو جائے تو آپ کی خدمت

میں بھیج دی جائے گی ورنہ بہ صورت پسندیدگی یہ تین چیزیں کافی ہوں گی۔ شاعری والے مضامین رسالہ ''اردو'' میں آپ کی نظر سے گزریں گے اور امید ہے کہ آپ ان میں چند مزے مزے کی باتیں پائیں گے۔ لیکن یہ اردو عروض والا مضمون انشاء اللہ تعالیٰ ایک پر لطف چیز ہوگی اور غالباً اردو ادب میں ایک ہل چل ڈال دے۔ بشرطیکہ میں حسب دلخواہ لکھ سکا۔ میرا یہ خیال ہے کہ میں جو عروض پیش کرنے والا ہوں وہ ایک سائنٹی فک چیز ہوگی اور اس سے اردو کی تقطیع انگریزی کی طرح سہل ہو جائے گی۔ زحافات بحور کے ناموں کی خرافات اور خیال کش قیود اٹھ جائیں گی۔ ہر شاعر اپنے خیالات اور اپنے فطری ترنم کی مناسبت سے خود ایک بحر وضع کر لے گا اور وہ اصولاً درست ہوگی۔ یہ اور بات ہے کہ اس کی محبوب بحر آپ کو یا مجھے اس قدر سریلی اور لطیف نہ معلوم ہو جتنی اسے معلوم ہوتی ہے۔ بہرحال اس سے اور کوئی فائدہ نہ ہو تو ادبی قدامت پسندوں میں ایک گڑبڑ ضرور پیدا ہو جائے گی اور اگر زیادہ عنایت ہوئی تو خاکسار کی تھوڑی بہت تواضع بھی ہو جائے گی لیکن اس کو آپ بھی تسلیم فرمائیں گے کہ جمود کو توڑنے کی ضرورت ہے اور نئے نئے پہلو پیش کرنا اردو کی خدمت ضرور ہے۔ بس اس حد تک بھی ان مضامین کا اثر ہو جائے تو غنیمت ہے۔

آپ کا بہت سا وقت لیا اور یہ اب تک کی خاموشی کا بدل ہے۔

امید کہ آپ مع الخیر ہوں گے۔

خاکسار

محمد عظمت اللہ

نوٹ:۔ 'نغمہ' سازبان حجاز' اور اس کا اردو ترجمہ ساتھ ساتھ طبع ہوں تو زیادہ اچھا ہوگا۔ فقط محمد عظمت۔

چوتھا خط

حیدر آباد (دکن)

۱۲ دسمبر ۲۳ء

شفیقی و مکرمی ۔ تسلیم

آپ کا عنایت نامہ پہونچا ۔ آپ نے جو عمدہ خیالات ظاہر فرمائے ہیں ان کا شکریہ ۔

افسوس ہے کہ مضمون نہیں ہو سکا ۔ میں فکر میں ہوں ۔ ہوتے ہی خدمت میں بھیج دوں گا ۔ میری مصروفیت سرکاری اور غیر سرکاری ان مہینوں میں اس قدر بڑھی ہوئی ہے کہ میں عرض نہیں کر سکتا اور مضمون بغیر کامل غور و فکر کے عمدہ طور پر لکھا نہیں جا سکتا ۔ یہ ہرگز خیال نہ کیجیے گا کہ مجھے تعمیل ارشاد میں کوئی تأمل ہے ۔ ''علی گڑھ میگزین'' میں صرف عمدہ چیز ہی ہونی چاہیے ۔

مولوی عبدالحق صاحب کا ایک اور عنایت نامہ آیا ہے جو ملفوف ہے، براہ کرم 'برسات کی رات' [۱] اپنے ''میگزین'' میں طبع نہ کیجیے ۔ میں اب جو نظم آپ کے پاس بھیجوں گا، وہ ان کے پاس نہ بھیجوں گا ۔

'میرے حسن کے لیے کیوں مرے؟' [۲] اس پر دونوں صاحب خفا ہوئے [۳] اور بجا طور پر، میں نے بہت معافی مانگ لی ہے ۔ براہ کرم 'برسات کی رات دکن میں' آپ طبع نہ فرمائیے ۔ ورنہ غضب ہو جائے گا ۔

اس وقت جلدی میں یہ خط لکھ دیا ہے ۔ انشاء اللہ تعالیٰ مضمون کے ساتھ تفصیلی خط لکھوں گا ۔ کل ایک پرچہ مرتب کرنے میں کوئی دس گھنٹے لگ گئے ۔ بس اسی قسم کے کام

---

۱ ۔ مطبوعہ: رسالہ اردو، اورنگ آباد، جنوری، ۱۹۲۴ء ۔

۲ ۔ رسالہ اردو، اکتوبر، ۱۹۲۳ء ۔

۳ ۔ خواجہ منظور حسین کی وضاحت کے مطابق خفگی اس وجہ سے کہ یہ نظم علی گڑھ میگزین میں کیوں چھپی ۔

اور اس اردو عروض والے مضمون پر نے میرے دماغ کو تھکا دیا۔ اب آپ ہی کے لیے مضمون پر غور کر رہا ہوں۔ خیالات پھر رہے ہیں۔ اگر اس کا نوویکشن نمبر کے لیے نہ ہو تو خیر بعد کے نمبر میں کام دے گا۔ میں کوشش کر رہا ہوں کہ اس ہفتے کے اندر ہو جائے۔ امید کہ آپ مع الخیر ہوں گے۔ ہاں۔ یلدرم صاحب اور رشید صاحب کے مضامین خوب ہیں۔ آئندہ خط میں ان کا ذکر بھی ہوگا۔ اول الذکر تو استاد ہیں ہی اور دوسرے صاحب بھی ہونہار ادیب ہیں۔ خدائے تعالیٰ برکت دے۔

نیازمند

محمد عظمت اللہ

پانچواں خط

[حیدرآباد (دکن)]

۲۰ فروری ۲۴ء

شفیقی و مکرمی، السلام علیکم

کل آپ کا کارڈ پہونچا۔ یہ دیکھ کر افسوس ہوا کہ آپ ''علی گڑھ میگزین'' کی ادارت سے سبکدوش ہو گئے ہیں۔ آپ نے پرچے میں جان ڈال دی تھی۔ اس میں شک نہیں کہ آپ کے صحیح ذوق ادبی سے قدامت پسند حلقہ بدکتا تھا۔ مجھے بالا بالا یہ بھی معلوم ہوا ہے کہ رشید احمد صاحب کے مضمون میں کسی پروفیسر صاحب اور ان کی نصف بہتر کی تلمیح آپڑی تھی جس کی وجہ سے غالباً پرچہ ضبط ہوا اور شاید آپ نے اڈیٹری سے دست برداری کر لی۔

''میگزین'' کے دونوں پرچے خوب تھے۔ بلحاظ ظاہر اور باطن دلکش ہیں۔ بڑا لطف تو سجاد صاحب کی رائے سے آیا جو انہوں نے خاکسار کے متعلق ظاہر کی ہے اور آپ نے ستم ظریفی یہ کی کہ ماجد صاحب کی رائے کے ساتھ ہی ساتھ ان کی رائے بھی شائع کی۔

سجاد صاحب کے پہلے کے جملوں نے میری آنکھیں کھول دیں۔ یہ ایک جدید انکشاف ہے کہ ''خیالات کوئی چیز نہیں'' اس پر ایک پر لطف مضمون ہوسکتا ہے۔ دوسری بات اور نہایت نفیس بات یہ ہے کہ سجاد صاحب نے انجانی میں میرے اسلوب کی صحیح صحیح تعریف کردی ہے ۔یعنی:

"Serious thought on common subject"

یہی تعریف سائنٹی فک میتھڈ کی ہے۔ میں طبعاً اس کے عکس یعنے:

"Light thought on serious subjects"

سے بد کتا ہوں کیونکہ میرا یہ خیال ہے کہ دنیا میں کوئی uncommon مضمون ہے ہی نہیں۔ بہر حال اس قسم کی فرانک (frank) رائے ہمیشہ مفید ہوتی ہے گو بعض طبائع ایسی بیباکانہ رائے سے بھاگتی ہیں۔ رائے تو خیر بیباکانہ ہی ہونی چاہیے لیکن ہر رائے دینے والے کا اسلوب فطرتاً جداگانہ ہوتا ہے۔ چنانچہ سجاد صاحب کا اسلوب بھی رائے کی بیباکی کے مطابق ہے۔ادب میں ایسے لوگوں کی سخت ضرورت ہوتی ہے تا کہ بعض لکھنے والے جو ایک رخ ہو جاتے ہیں اور اپنے رنگ میں غلو کر جاتے ہیں ان کی روک تھام ایسی ہی بیباکانہ رائے سے ہو سکے جو مضامین میں نے ''میگزین'' میں بھیجے وہ اس میں شک نہیں کہ میری خاص ظرافت کی تھیوری کی انتہائی اڑان تھی ۔فلسفیانہ مضامین ظرافت کے پہلو سے لکھے جائیں تو ظاہر ہے کہ ظرافت بیچاری اس قدر سنجیدہ ہو جاتی ہے کہ اس پر seriousness کا اطلاق ہو جاتا ہے۔مگر یہ بھی ایک کوشش تھی اور خصوصاً کالج کے طلبہ کے مدنظر، میرا خیال تھا کہ اس طرح لکھنے سے فلسفیانہ مضامین جو خشک اور ڈراؤنے سے ہوتے ہیں ایک حد تک نہایت عام نقطۂ نظر سے اور ظریفانہ رنگ میں لکھے جائیں۔اب اس میں کہاں تک کامیابی ہوئی اس کا اندازہ ہر شخص اپنے مذاق سلیم کے مطابق کرے گا۔ مجھے اب اس سے سروکار نہیں کہ کون صاحب کیا خیال فرماتے ہیں۔ ہر شخص کا ذوق جداگانہ ہوتا ہے اور ہونا چاہیے۔ یہی ادبیات کی ترقی کی علامت ہے۔

''میگزین'' کی وساطت سے جو آپ سے تعلقات ہو گئے ہیں وہ انشاء اللہ تعالےٰ بدستور قائم رہیں گے۔ نظمیں ضرور آپ کی خدمت میں بھیجی جائیں گی۔ نظموں کے متعلق بھی میرا اصل منشا یہی ہے کہ یہ ایک طرح کا تجربہ ہے۔ یہ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ اردو بولنے والے اس سے محظوظ ہوں گے یا نہیں یا یہ کہ کوئی اس راستے کی طرف قدم اٹھائے گا یا نہیں۔ ہندی الفاظ کے متعلق میرا خیال ہے کہ ہر شخص کو جو اردو کا شیدا ہے، چاہیے کہ ہندی کے اپنے مذاق کے مطابق شستہ الفاظ زیادہ استعمال کرے۔ اس کے یہ معنے نہیں کہ جہاں ہندی کا لفظ نہ ٹھس سکے وہاں بھی خواہ مخواہ ٹھونسے۔ اردو فارسی اور عربی کی بھی بے انتہا رہین منت ہے۔ لہذا اصول یہ ہونا چاہیے کہ اردو میں جہاں تک ممکن ہو ہندی کے الفاظ (اگر لکھنے والے کا ذوق پسند کرے) زائد برتے جائیں۔ لیکن جہاں فارسی اور عربی کے الفاظ مستحسن معلوم ہوں وہاں بے تکلف یہ لفظ استعمال کیے جائیں۔ آج کل انگریزی کا اثر بھی بے انتہا پڑ رہا ہے۔ جہاں انگریزی کا لفظ ہمارے مذاق کے مطابق ٹھیک بیٹھے وہاں بے تکان انگریزی لفظ سے کام لینا چاہیے۔ بہر حال میرا اصول یہ نہیں ہے کہ اس زبان کے لفظ نہیں لو اور اس زبان کے لفظ لو۔ میری پالیسی یہ ہے کہ بہ لحاظ بو باس اردو دراصل ہندی ہے۔ لہذا پہلے ادبیات میں ہندی الفاظ، ٹھیٹ اردو، مناسب ہوں گے۔ لیکن فارسی اور عربی اور ترکی اور انگریزی کے الفاظ وہاں استعمال ہونے چاہیں جہاں ادبی ذوق یا خیال کی خاص مناسبت متقاضی ہو۔ ساری زبانوں سے، دنیا بھر کی زبانوں سے، اردو کو متمتع ہونا چاہیے۔ مگر حسب ضرورت، ذوق کی رہبری کے لحاظ سے۔ غرض اس بحث پر ایک طول طویل مضمون کی ضرورت ہے جو کبھی انشاء اللہ تعالےٰ لکھا جائے گا۔ شاعری والے مضامین کا دوسرا حصہ ملاحظے سے گزرا ہو گا۔ اردو شاعری پر تنقید کی گئی ہے اور غزل کی موت کا فتویٰ دیا ہے۔ غالباً اب کچھ ادبی حلقوں میں ہل چل ہو گی اور کچھ برا بھلا کہا جائے گا۔ دو تین دن ہوتے ہیں کہ مولوی سلیم[1] سے راستے میں ملاقات ہوئی۔ فرمانے لگے:

1۔ مولانا وحید الدین سلیم پانی پتی، ولادت: ۲۹۔ ۱۸۶۷ء، وفات: ۲۹۔ جولائی ۱۹۲۸ء۔

''دوسرا ٹکڑا اردو شاعری پر اچھا لکھا ہے۔ پہلا لغو تھا اور تیسرا بھی لغو ہوگا''۔ لطف یہ ہے کہ تیسرا ابھی طبع نہیں ہوا مگر لغو ہوگا۔ یہ حال ہے ہمارے سربرآوردہ اصحاب ادب کا۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ تیسرا حصہ لغو ثابت ہو لیکن بغیر دیکھے قبل از قبل رائے قائم کر لینا کہاں تک ذوق سلیم کے مطابق ہے آپ خود اندازہ فرما سکتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ لوگ اپنی شہرت اور قابلیت کے زعم میں نئے اہل قلم کو اپنے آگے کوئی چیز نہیں سمجھتے۔ اور بہت ممکن ہے کہ یہ بات درست ہو کہ نوجوان اہل قلم ان کی خاک پا نہیں۔ لیکن ان بزرگان ادب کو تو یہ چاہیے کہ ان کی ہمت افزائی کریں۔ ہمدردی سے رہبری فرمائیں، نہ کہ بے سوچے سمجھے منطق کو پس پشت ڈال کر معمولی انسانیت سے بھی جی چرائیں۔

اب ایک نئی نظم کے کچھ بند ملاحظہ فرمایئے۔ نظم کا عنوان ہے ''بالی بیوی سے''[1] یہ خاص ہندوستانی مضمون ہے۔ کمسنی کی شادی ہندوستان میں بہ حیثیت ایک دستور کے پائی جاتی ہے۔ میں نے اس رسم کا صرف اچھا پہلو ہی لیا ہے۔ بحر بالکل نئی ہے۔

ف ع لن / ف ع لن / ف عل

انگریزی میں یوں کہیں گے۔ دو بار anapaest اور ایک دفعہ lamb۔ پہلا بند یہ ہے:۔

تیرے بھولے سے مکھ پہ میں
دل و جان فدا کروں
ترے چین پہ سکھ پہ میں
مری جان! مٹا کروں
ابھی آنکھ ڈری سی ہے ابھی آگ دبی سی ہے

دوسرا بند مجھے بہت پسند ہے:

تو کلی ہے نئی نئی

ا۔ مطبوعہ رسالہ اردو، اورنگ آباد، جولائی ۱۹۲۴ء۔

ابھی بند[۱] ہیں پنکھڑیاں
ابھی سال کٹیں گئی
کہ چمک پڑیں انکھڑیاں
ابھی آنکھ ڈری سی ہے اخ

تیسرا بند مولوی عبدالحق صاحب نے بہت پسند فرمایا:

ابھی آیا ہے مور[۲] ہی
ابھی پھول ہے ، پھل کہاں ؟
پہ[۳] یہ کہتے ہیں طور ہی
کہ ہے صبر کا پھل یہاں !
ابھی ....

اب صرف آخر کے دو بند سن لیجیے اور بس:

یہی کام کروں بس اب
تیرے من کی بھی ٹوہ لوں
تجھے رام کروں بس اب
تری روح کو موہ لوں
ابھی ....

ترے کھلنے کے ساتھ ساتھ
ترے دل میں ہو گھر مرا
تری روح جو آئے ہاتھ

۱۔ "انتخاب مضامین عظمت" میں "پسند" بجائے: بند۔

۲۔ ایضاً "بور" بجائے: مور۔

۳۔ ایضاً "پر" بجائے: پہ۔

مجھے زیست کا پھل ملا

ابھی ....

اس کے علاوہ دو نظمیں اور ہوئی ہیں۔ ایک تو ''مرے حسن کے لیے کیوں مزے؟'' کا جواب سا ہے یعنی مرد کی زبان سے ایک عورت کی بے وفائی سے جو جذبات ایک نوجوان میں پیدا ہو سکتے ہیں ان کے ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس کا پہلا بند ہے:

جاں بنی ہے اس لیے غم میں اسے گھلایئے
عمر ہوا ہے کچھ نہیں سانس میں بس اڑایئے
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

تیسری نظم ایک خاص کوشش ہے۔ Ballad کے رنگ میں ...... باز بہادر مالدہ کا رئیس تھا۔ عہد اکبر میں اس کی ایک بیوی روپامتی تھی اور ہندی کی زبردست شاعرہ۔ ان کے قصے کو نظم کیا ہے۔ یہ نظم ذرا تفصیلی تمہید چاہتی ہے۔ بہر حال پہلا بند ملاحظہ ہو:۔

کامنی کومل تھی تو
حسن رسیلا تیرا
کوکتی کویل تھی تو
شبد سریلا ترا
پیت کی ماری ستی شاعرہ روپامتی[1]

اب بس، باقی ہوس[2]

نیاز مند
محمد عظمت اللہ

---

[1]۔ رسالہ اردو، جولائی ۱۹۲۶ء۔

[2]۔ رسالہ اردو، جنوری ۱۹۲۶ء۔

عظمت اللہ خاں کے انتقال کے ستر (۷۰) برس بعد، ان کے کمال فن کی درج ذیل داد، ان کی سرشاریٔ روح کے لیے کتنا سندر انعام ہے۔ امیر چند بہار کا یہ مدحیہ قطعہ دیکھیے:

''مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا'' [1] یہ نظم ہے ایک ادب پارہ
بپتا کی ماری برہن کا دل اس میں دھڑکتا ملتا ہے
بھاشا کا مست مدھر سرگم رس گھول رہا ہے کانوں میں
ہر چھند میں ایسا جادو ہے پڑھیے تو کلیجہ ہلتا ہے

[سرود رفتہ، خدا بخش پٹنہ لائبریری، پٹنہ، ۱۹۹۸ء]

اب آخر میں عظمت اللہ خاں کے ایک اردو اور چھ انگریزی خطوط کے قلمی عکس، نیز چار نظموں کے قلمی/ دستخطی عکس:

۱۔ رسالہ اردو، جنوری، ۱۹۲۶ء۔

محمد عظمت اللہ کے قلمی خط مورخہ
۲۹- اگست ۱۹۲۳ء کا عکس

حیدرآباد دکن

۲۹ اگست ۲۳ء

شفیقی ملکی - تسلیم -

کل آپ کے دو عنایت ناموں کا جواب لکھ ڈاک کے حوالہ کر چکا تھا کہ آپ کا کارڈ پہنچا - ان کے جواب نہ دینے پر آپ ہرگز خفا نہ ہوں - مجھے افسوس ہے کہ اس خصوص میں سخت بھول دماغ میں لاحق ہو جاتی ہے -

جب سے آپ کا کارڈ پہنچا ہے اسی فکر میں ہوں کہ کس عنوان پر مضمون لکھوں - کئی عنوان سامنے آئے ہیں لیکن ابھی تک کوئی بات طے نہیں ہوئی - ایک نفسی عنوان یہ سوجھا ہے - "گڑیا خانہ" اور اس

دنیا اور اسکے آئیڈیلز (Ideals)
پر کیا کیسی مضمون ہو سکتا ہے لیکن ڈر ہے کہ یہ مضمون
بہت فلسفیانہ ہو جائے گا ۔ Idealism
یعنی مثال پرستی اور اصلیت طلبی (Realism)
میں جو تفرقہ ہے وہ عام فہم بحث ۔ دوسرا عنوان
" خاص تراش " ہے اس پر بھی لطیف مضمون ہو سکتا ہے
دونوں میں سے چاہتا ہوں کہ جو مضمون ہو وہ ایسا ہو کہ
کالج کے طلبہ کے لیے زیادہ مناسب ہو ۔ آپ نے بالکل
ٹھیک لکھا ہے کہ علیگڈھ کے طلبہ جس طرح مضامین لطافت
کو سمجھ سکتے ہیں اور لکھ سکتے ہیں ایسے پڑھنے والے نہیں
مل سکتے اور مجھے نہایت مسرت ہے کہ علیگڈھ کے

نوجوان جو آئندہ اردو ادب میں اضافہ کریں گے

میرے مضمون کو پسند کرتے ہیں ۔ اور اسی لئے میری یہ

آرزو ہے کہ اس مضمون مجموعہ جو چھپتا ہے اور

جس کی میں نے ابھی بہت تعریف کی ہے اس نے

لکھی ہیں منتخب کرے جو شعر جن میں آئندہ

اردو ادب کی ارتقا کے لئے ضروری ہیں ۔

بہرحال میں حتی الامکان تحقیق کرتا ہے اور

کوئی نہ کوئی مضمون آپ کی خدمت میں بھیجوں گا

میں نہیں کہہ سکتا کہ وہ آپ کو پسند آئیں گے یا نہیں

شاعری والے مضمون نے مجھے بہت لطف دیا اور

کچھ اس میں ایسا انہماک ہو گیا کہ اب خیالات

کو بالجبر دوسری طرف لانا پڑ رہا ہے اور جیسے

اُس نے بھی لکھا ہے میں خصوصاً ملک الملک کے مدیر صاحب

کی صحت کا خاص ہے اور اُسے بہت محجوب ہوں۔

امید کہ آپ ہر طرح بخیر ہوں گے

بخطِ مصنّف پہلا انگریزی خط:

[illegible]

Hyderabad
(Dn)

7th July 1923

My dear Kh. M. Hasan,

I got your kind note the other day. I had begun my "[illegible]" and delayed answering it till I had finished the paper. The article took a good deal of thinking and rewriting. I have at last done with it and am sending it under a

separate cover. I think it is a delightful paper. But I am not quite sure whether it will fall in with the tone of your paper. Yours is a college magazine and I am afraid must be a little straitlaced in the point of morals. To me morality in art has no meaning — the best expression of some idea worth giving expression to is all-in-all. However, in my own way I have complied with your wish to contribute to your paper.

I have had to hit hard at wide poetry and wider poets in the course of the paper. I am not a sufficiently well-known writer and

I trust the home thrusts in
my [illegible] will, on the whole,
pass unnoticed or
at least will not be taken
very seriously under
such a heading as [illegible]
So there is no danger of even
a storm in a teapot. But
I hope to return to the charge
in some other paper and
preach what we may all
the fantastic bubble of
our poetry. Ghazal must
go and with it our stationary
and stagnant prosody.
No one can bring about
such a revolution single-
handed and least of all
my very humble self
with my tedious duties

in the office. Some youngmen like you ought to start the Campaign [illegible] a regular scientific manner. In the interest of Urdu literature, radical reform in Urdu poetry is to my thinking an imperative duty.

I have composed another lyric [illegible]. The metre is — [illegible]. This metre consists of 26 matras with two pauses as indicated below :-

[illegible]

I have made use of [illegible] Venus as she passes across the Sun — the transit of Venus — as a simile for

a 3 on the brow. I have still
to compose two more stanzas
and then you shall have it.
You will find some other
similes — fresh and
Indian. By the way, I
have come to the conclusion
that the touchstone of
a born poet is above
all his similes. To me poetry
is ~~merely~~ a creation of
imagery and I have Shakespeare
with me in this. You know
the famous lines from
Midsummer Night's Dream
"The poet's eye in a fine frenzy rolling
- - - - - - - - - - - -
and gives to airy nothings
A local habitation and a name".

As creation of imagery depends wholly on imagination. The image, of course, when expressed in words is simile.

I am afraid, I am taking up your valuable time in useless talk. It is still dancing in my imagination. I am brooding over the delightful image. I haven't yet reached that point of view which shall open up the floodgates of my poetising. It is always a painful thing

for me to compose or write. The idea hovers and haunts my unconscious mind flashing now and then over the field of consciousness. In the beginning it is a perfect ignis fatuous and only slowly and painfully it settles into my mind and submits to the ~~tailoring~~ tailoring of words! I find '[illegible]' naturally a very troublesome 'airy nothing of the mind'.

Positively I must finish now.

Yours sincerely

M. Azmatullah

محمد عظمت اللہ کے دوسرے انگریزی خط کا عکس مورخہ ۱۸-جولائی ۱۹۲۳ء

Hyderabad
(Dn)

18th July 1923

My dear Khwaja Sahab,

I got your kind letter the other day. I have finished برکھارت and enclose it herein. I had promised to send you the next thing that I could compose. I should like to inflict a few lines on you in regard to this lyric. To begin with the metre consists of 26 matras. There is a pause at the 13th matra

تری نگری کی آنکھو | ترے بن جاؤ کا ہے

This metre has been quite popular

Since Agha Hashr composed his song beginning with

نزدیکے میں پیا یار / ترے بال بچو موائے

But there is another secret for the subtle melody of the metre. There are in fact two more slight pauses thus:—

تری بانکی ادا کی آنکھ / ترے بال / کالے کالے

Taking the symbols for unaccented and accented syllables in English the first line is scanned thus:—

تری بانکی ادا کی آنکھ | ترے بال | کالے کالے

Now if one remembers that Hindi prosody allows the

substitution, or rather the combination of accented and unaccented syllables as freely as the English Prosody does, there can be no difficulty in catching the sweet melody of the metre.

Now with regard to the subject-matter, you will have the goodness to bear a few remarks. In the 2nd Stanza the simile is taken from the Transit of Venus — a beautiful phenomenon of the Starry Heavens. People uninitiated in Astronomy — I mean even Descriptive Astronomy — will not

grasp the similitude
although I have done my
best to express it in
simplest possible language.
The 3rd stanza will upset
our innocent moralists.
Is it so very terrible for
Madame Morality to
be shocked at? This
very morning a trained
graduate unfortunately
had a very bad shock
from it and advised me
not to have it published.
I can't say whether you
will be of the same mind
after reading it or not.
For the last stanza I do
claim from you some
praise. Yours sincerely
M. Aeymatallakkan

محمد عظمت اللہ کے تیسرے[۳۳] قلمی خط

مورخہ ۲۸-جولائی ۱۹۲۳ء کا عکس

Moradabad
(Dt.)

28th July. 23

My dear Khawaja Sahib

Your kind post-card.
I enclose herein another
poem — a study à la
Browning. I think it is
a delicious little thing.
But it is not perhaps
fit for your magazine.
However, you are the best
judge in this respect.
The metre is well-known
in Hindi poetry. I have chosen

it because it is also considered a sweet one in Hindi. I trust you will read it in a sing song manner and enjoy its sweet melody.

By the way, I have since altered a line in 'زہرہ'. The original line runs thus:-

جب صبح چرخ پہ بار دو گذرتا ہے

I have altered it as follows:

سورج پہ جب آں دو بار گذرتا ہے

The latter is a better line. This simile of the Transit of Venus put me to a

world of trouble. I think the
~~it~~ is
tone is improved by this
change in the working.

I shall not take up
your time now. I hope
matters are improving
in the University. The
unfortunate brawl
with the police is only
known to us through
rumour — a very
unreliable source
of news. We hope to
learn the whole story
shortly. Our sympathies
are of course with our
young men and our hearts
go out to those who have
suffered so much.

Yours sincerely
[illegible]

محمد عظمت اللہ کے چوتھے قلمی خط

مورخہ ۲۴ ستمبر ۱۹۲۳ء کا عکس

Hyderabad
(Dn)

24th Sept. 23

My dear Manzoor Hasan,

I got all your post cards and was working at my article '[illegible]'. I have sent it today under separate cover. The Editor of the '[illegible]' was after my article on '[illegible]' and took my very life out. I have, however, had to work hard at this article and to finish it off as soon as possible. I am a very slow writer and take considerable time in thinking out what

what I have to say and now comes the next step. Insist upon artistic expression. I had to sit up very late in the night on Sunday to rewrite certain portions and to impart finishing touches to this paper. I hope you will be pleased with this one. I had to do much hard thinking. The result as it is is before you.

I have in view another article with the heading [illegible]. But I won't touch it for a month or so.

By the way, I am translating Molière's

Le Malade Imaginaire
with the title '[illegible]'. Would
you like to publish it. The first
Act is finished and only
awaits finishing touches.
The prose-writing during
the last month or two have
taken the wind out of my
~~[illegible]~~ poetic muse. I
am making a new experiment
introducing English Iambic
pentametre in Urdu. I shall
send it on to you when the
thing is done.

Now I leave you with
my '[illegible]' trusting you will
get a pleasant surprise
from it. The subject required
months of thinking and

turning of phrases. But you commanded me to hurry up and I had to obey. I hope I am in time and also trust "[illegible]" is not very any the worse for hurry.

With best love,

Yours sincerely,

Nizamatullah Kh

پانچویں خط کا عکس ۵

مورخہ ۸۔ دسمبر ۱۹۲۳ء

قلمی تحریر محمد عظمت اللہ خاں

Hyderabad
– (Dn)

8th Dec. 23

My dear Khaja Manzoor Husain,

I got your telegram the other day. I had already sent to you three poems. The article is another matter

I am busy with Urdu
Prosody and since the
problem requires all
my attention I couldn't
turn towards the article
you require. I have almost
Completed Urdu Prosody
and I shall do my best
to write out the article
you so very kindly require
from me. But do please
let me know the latest
date by which I may
send in the paper.
Hindi, I shall do my
best. Urdu Prosody
&c and dysentery have
left me very weak
and I should like to
let my brain go
wool gathering for
a bit of time and
by the by. Monlvi

Afzal Haq Sahib has
got very angry with
me. It seems he has
published the very
same poem which
appeared in your
last issue. I never
thought you would print
the poem [illegible] in the magazine.
Well, it can't be helped now.
What is done is done. I
shall be careful in future
and shall request you
to get Moulvi Sahib's
permission in regard
to poems that I may
send to both of you.
I expect an early reply.

With best regards,
Yours sincerely,
[illegible]

محمد عظمت اللہ خاں کے قلمی
خط نمبر ۲ کی عکسی نقل مورخہ
۱۶- نومبر ۱۹۲۵ء

Hyderabad (Dn.)
16th Nov. '25.

My dear Mr Manzoor Hasan.

I got your very kind note introducing Mr Jamil Ahmad to me. The very kind things you have said in it regarding my humble literary efforts are really more than I deserve. All of us have to do our little bit for Urdu Letters and that is all. The giants of literature in our mother-tongue are sure to come sooner or later only we have to do our humble spadework. I have inflicted a mile-long letter on poor Mr Jamil Ahmad

and I am sure, he will show it to you. The Urdu version of Byron's 'Isles of Greece' is with Moulvi Abdul Haq Sahab. I have advised Mr Jamil Ahmad to get it from him or I shall send him a new poem if he thinks that will suit his requirements for the Great Jubilee number. I have already sent in a new article for the magazine and I have given the story of it to Mr Jamil Ahmad. I hope he will get the paper and in case finds it suitable will publish it in the magazine. I am sorry I cannot write a critique of the Masnavi of Mir Hasan at such a short notice. Literary things do not come

easy to me. I have to toil and labour very hard indeed. It took me nearly a year to write the paper on Mir Dard which you say you like very much. I am thinking of writing on the poetry of Nazir of Akbarabad and Kabir. The best collection of Kabir's works is in Bengali script — edited and published by a Shastri connected with Tagore's Shantiniketan. I am learning Bengali a bit just to enable me to make out Kabir's immortal lines in that most absurd script I have ever come across. And then this office work — Govt Examinations take the very literary impulse out of me and leaves me shattered in brain and broken in spirit. But I think this ordeal has to be suffered — just to keep the

proverbial wolf from off one's door.

I know not what you are doing now. I trust you have not given up literary work and hope you will return to it after, as the phrase goes, settling down in life. I should very much like to hear from you now and then.

By the bye I have composed a one-Act play — yi: It will come out in the next issue of Kerala. It is an attempt in a direction — a virgin one, so to say, for me. If you happen to come across it do read it for my sake. I have tried to be original and God alone knows what I have made of it.

Wishing Godspeed to you on whatever career you may have launched yourself.

Believe me
Yours very sincerely
[illegible]

محمد عظمت اللہ کی چار نظمیں

(۱)

برسات کی رات دکن میں

برکھا رت کی گھٹا چھائی ہے
بالوں کو کھولے رات آئی ہے
اندھیاری میں گھبرائی ہے
جھڑی لگی ہے ہلکی ہلکی
جانوروں نے لیا بسیرا
تاریکی نے جگ کو گھیرا
چھا گیا گھٹا ٹوپ اندھیرا
ہاں کبھی ہنس پڑتی ہے بجلی

ہاں کبھی بجلی ہنس جاتی ہے
وہ گرج بھی غراتی ہے
اور ہوا بھی اٹھلاتی ہے
بوندوں کے گھنگروں کی بھی چھم چھم

جھینگروں کے منتروں سے ٹھنی ہے
لیمپ کی لو پون سے ہلتی ہے
نیند پپوٹوں پر رکتی ہے
زور کیا ہے مینہ نے جھم جھم

نیند جو آئی وقت سے پہلے
پھول سے بالک انکھڑیاں موندے
سو گئے بے سدھ اوندھے سیدھے
جلدی جلدی گھر کا گھیرا
سندرتا نے اپنے بنایا
ہر اک کا بچھونا بچھوایا
بان بنایا کھیلایا
نور کا آیا مینہ کا ترڑا

ہونے لگیں پھر گھر کی باتیں
بچوں کی دن بھر کی باتیں
اور کچھ ادھر ادھر کی باتیں
اک آدھ کوئی ضروری بات
خرچ اٹھانے کی کچھ باتیں
لینے لانے کی کچھ باتیں
پاس بلانے کچھ باتیں
باتیں مزے کی بات

بوندوں کا ہوا میں بھرانا
موری میں پانی کا خرانا
اور پرنالے کا فرانا
اک شور مچا ہے پانی کا
ٹپ ٹپ ٹپکے کی آتی ہے
کسی رخ بوچھار ستاتی ہے
بدلی بجلی چمکاتی ہے
اک تماشا ہے پانی کا

اولگی گویا جنگل کی چلمن
اک تالاب بنی ہے آنگن
بلبلے کرتے برق کا درشن
بھیگی بھیگی پون کی خنکی
بچوں کو اوڑھائی ہے دلائی
اب نیند کی سب نے رُج دھائی
کیا ہی بھلی سانس کی گرمائی
جسم کی گرمی اپنی آن کی

دن مردانہ کام میں گزرے
تن کی محنت ہاتھ کے دھندے
تانبے کے ٹکے یا ہن برسے
سکھ کی ہوں یا دکھ کی باتیں
گھر میں بالک آبادی ہو
چاہنے والی گھر والی ہو
ہنسی خوشی گزرے جاتی ہو
یونہی برسیں برسات کی راتیں

(۲)

مرے حسن کے لئے کیوں مرے؟

[(از جناب محمد عظمت صاحب دہلوی بی اے (علیگ)]

نہ بھلے کی تھی نہ برے کی تھی، مجھے کچھ جہاں کی خبر نہ تھی
۱ تمہیں عیش کا ہی جو دھیان تھا تمہیں میری چاہ اگر نہ تھی
مرے حسن کے لئے کیوں مرے؟ نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے

بہت اپنی چاہ جتا جتا مرے دل کو موہ کے لے لیا
۲ مرے واسطے یہ بہشت تھی، تمہیں دل لگی تھی یہ کھیل تھا
مرے حسن کے لئے کیوں مرے؟ نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے

مری چاہ تھی بڑی قیمتی، میں غریب تھی، یہ امیر تھی
۳ تھے امیر تم، یہ نہ چاہ تھی، میں امیر تھی، یہ فقیر تھی
مرے حسن کے لئے کیوں مرے؟ نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے

نہ تھا اس جہان میں آسرا، مری جان تھی، یہ جہان تھا
۴ مرے سکھ تمہیں، تمہیں چین تھے تمہیں چاہ ہے یہ گمان تھا
مرے حسن کے لئے کیوں مرے؟ نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے

مرے حسن کی جو بہار تھی، ہری کھل رہی تھی کلی کلی -
۵ یہ تمہیں پہ میں نے نثار کی، مرا دھن لیا مری جان لی
مرے حسن کے لئے کیوں مرے؟ نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے

مری چاہ لی، مرا دل لیا، جو طلب کیا، وہ تمہیں دیا

۶ جوں ہی حسن سے مرے دل بھرا، وہ بھری نگاہ، وہ دل بھرا
مرے حسن کے لئے کیوں مرے؟ نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے

تمہیں چاہ اور کی جب ہوئی، مری وہ بہشت تو جا چکی

۷ مگر آرزو یہ ضرور تھی، تمہیں دیکھ لیتی کبھی کبھی —
مرے حسن کے لئے کیوں مرے؟ نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے

مرا ہاتھ پاتھ یہ دل ہوا، مری چاہ کا وہ دیا بجھا —

۸ مرے دل کو تم نے یہ کیا کیا، نہیں اب بھی وہ کسی اور کا —
مرے حسن کے لئے کیوں مرے؟ نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے

نہیں اب بھی وہ کسی اور کا، یہ نہ اگلا سا مرا دل رہا

۹ تمہیں یاد آؤں میں پھر اگر تو یہ پاؤ گے کہ وہ خواب تھا
مرے حسن کے لئے کیوں مرے؟ نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے

مرے دل سے ہوگا یہ کب بھلا تمہیں دے سکوں کوئی بددعا

۱۰ وہ ہوا جو ماتھے پہ تھا لکھا، مرے دل سے آئے گی یہ صدا:
"مرے حسن کے لئے کیوں مرے؟ نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے"

موہنی مورت موہنے والی

ہائے وہ صورت پیاری پیاری نیری نیری اکھیں کالی

چکنے چکنے بال ہیں کالے

ہونٹ رسیلے امرت والے وہ سندر ستی کی لالی

گال گلابی روپ کے پیالے

رتبھنا جوبن گدرا گدرا آپ ہی من میں کھب جائے

لوچ بدن میں پھولوں کی ڈالی

انگ پھلواری جیسے چھائی جیسے شگفتہ جیسی کلیاں ہے

موہنی صورت موہنے والی

چنچل نشیلی چھو سکتا بادل یا کوئی ندی لہراتی

چُور جوانی میں اٹھلاتی

دھرتی ڈولتی کھیتی بجاتی رنگینی بکھاتی شرماتی

دل کو ڈستی دل تڑپاتی

ستھری ستھری میٹھی میٹھی بانسری کی سی آواز

نغمیں چھڑتا ہو نغمیں اتار

ہزار راگوں کا ایک راگ لاکھوں بھیدوں کا ایک راز

روح میں بیٹھے دل کے ہر تار

سندر صورت دل میں سما گئے دل کو لبھا گئے دل آ گئے

تجھ بن جگ ہے خالی خالی

حسن کی دیوی تیرے کارن کون نہ دل ہر جائے

موہنی صورت موہنے والی

سندر صورت سندر ہے رنگت گوری یا کالی

اندھیارا دیس کی سندر بیٹی کالی کوئل سی کالی

بال بھی کالے گھنگھور گھٹا

ہونٹ وہ گدرے جامن جیسے اور اداہٹ میں لالی

دانت وہ اجلے موتی کی جھالر

بڑی بڑی سی آنکھ غلافی نیلی بھونرا سی کالی

خمار اک افسانہ چھایا

وہ من موہنی شکنتلا جیسی اُن میں چمک ناگن والی

آنکھ لڑی اور دل کو لبھایا

ادھ سرا اک گدرا گدرا سانچے میں ڈھلا لچکیلا

جوش جوانی پھٹتا جوبن

بھرا بھرا سا ڈھلا ڈھلایا وہ اک اک عضو سجیلا

وہ ہر جنبش کا بیسے فتنہ پن

اک موج مچلتی چنچل سی جیسے اٹھتی لہرا کر

وہ گردن کا نفیس ڈھلاؤ

سینہ مستی کا جوالا مکھی کمر لچکیلی بل کھاتی

وہ ہوش ربا اتار چڑھاؤ

[مخزونہ ذخیرۂ نوادر، ڈاکٹر سید معین الرحمٰن]

ڈاکٹر انوار احمد

نمائندہ معاصرین پر فراق کی تنقید

ادبی تنقید کا منشاء اپنے زعمِ علم سے ایک محدود حلقۂ اثر کو محدود تر کرنا نہیں، یہ نہ تفریظ ہے اور نہ تنقیص، اسی طرح یہ کسی شاعر یا ادیب کے ان تھک تعاقب کے سامنے بے بس ہو کر کتابوں کی 'کتبہ نویسی' بھی نہیں، جسے عرف عام میں فلیپ نگاری کہتے ہیں اور نہ ہی طاقتوروں کے ڈسکورس یا فرمانِ امروز کی صدائے بازگشت ہے بلکہ یہ تو کسی تہذیب، کسی عہد اور اس میں تخلیق ہونے والی اور تخلیق کو ترسنے والی ذہنی اور حسی ترنگ کی روح میں اتر کر اپنی بصیرت کے برملا اظہار کا نام ہے اور ظاہر ہے کہ اس منصب تک پہنچنے کے لیے نقاد اپنے ذوقِ ادب اور استعداد ذہنی کی آبیاری کے لیے دنیا بھر میں بہترین انداز میں سوچے گئے اور تخلیق کیے گئے علم وفن سے اپنا ذہنی اور وجدانی رشتہ قائم کرتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اعلیٰ تخلیقی سرگرمی سے متصادم اور اس کی راہ میں مزاحم قوتوں کے طریق کار سے آگہی بھی پیدا کرتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو فراق گورکھپوری اردو کے ایک بہت بڑے اور اثر آفریں نقاد ہیں۔

یہ بات اپنی جگہ اہمیت تو رکھتی ہے کہ فراق گورکھپوری نے اردو کلاسیکی شاعری کی تحسین کا ذوق پیدا کیا، اردو غزل کا دفاع کیا، نمائندہ غزل گویوں پر تخلیقی تنقید کی، مغربی تنقیدی اصطلاحات کا بے ساختہ اور بلیغ ترجمہ کیا جیسے "Vision" کا کشفی پیکر یا "Illusion" کا خوشگوار فریب "Platitudes" کا پنچایتی خیالات، "Unpromising" کا امید نا افزا وغیرہ، اردو تنقید کو نا صرف نئی اصطلاحیں دیں بلکہ انہیں وضع کرنے کا اپنی تہذیب اور محسوسات سے ہم آہنگ اسلوب بھی دیا، جس کی نمایاں مثالیں ''چٹیلی مسکراہٹ''، ''نٹ کھٹ تخیل''، ''دبی ہوئی تلملاہٹ''، ''چلبلا تصنع'' وغیرہ اسی طرح اس

بات کی بھی اہمیت ہے کہ انگریزی ادبیات کے مطالعے اور والہانہ تدریس کے سبب انھوں نے اردو تنقید کو درجہ بندی کے معیار اور اصول سے بھی آشنا کیا، مگر کیا یہ سب کچھ غیر معمولی ہے؟ کیا یہ دنیائے تنقید میں ان کا وہ حقیقی سرمایا ہے جو، ان کی عظیم شخصیت کی فکری اور تخلیقی عظمت سے مطابقت رکھتا ہے؟

اردو تنقید سے متعلق ان کی چھ کتابوں اور جستہ جستہ مضامین اور مکالمات کا ذکر کیا جاتا ہے، 'اردو غزل گوئی'، 'اردو کی عشقیہ شاعری'، 'حاشیے'، 'اندازے'، 'من آنم' اور 'ہمارا سب سے بڑا دشمن'۔ ان کے علاوہ چکبست ، حفیظ جالندھری ، ریاض خیر آبادی ، رنگ بہادر لعل جگر، ناسخ، مجنوں گورکھپوری، ٹیگور اور اقبال سے متعلق ان کے مضامین شمیم حنفی اور رستم پرشاد شوق کو دیے گئے چند انٹرویو۔

ان کے تصورات ادب و تنقید کو سمجھنے کے لیے مناسب ہوگا کہ مذکورہ کتب اور مضامین میں سے چند اقتباسات پیش کر دیے جائیں:

> ''تنقید محض رائے دینا یا میکانکی طور پر زبان اور فن سے متعلق
> خارجی امور کی فہرست مرتب کرنا نہیں ہے ، بلکہ شاعر کے
> وجدانی شعور کے بھید کھولنا ہے، ناقد کو احساسات اور بصیرتیں
> پیش کرنا چاہیے نہ کہ رائیں''

('اندازے'، ہندوستانی پبلیشنگ ہاؤس، الہ آباد۔ طبع اول۔ ص۱۴)

> ''غم انگیز وجدان میں تنوع کے اتنے امکانات نہیں ہوتے ،
> جتنے نشاط آمیز وجدان میں ہوتے ہیں''

(ایضاً۔ ص ۴۷)

> ''میرا یہ عقیدہ رہا ہے کہ عشقیہ شاعری کرنے کے لیے محض دل و
> دماغ کی ضرورت نہیں ہے بلکہ ایسے دل و دماغ کی ضرورت
> ہے جسے کلچر نے رچایا اور سجایا ہو، یہاں اکتساب معنی کی نسبت

اکتساب تہذیب کی ضرورت زیادہ ہے''

(خود منتخب مجموعے 'مشعل' کا دیباچہ، جہان فراق از تاج سعید، سنگ میل، لاہور، ۱۹۹۱ء۔ ص ۵۰)

''کمزور شاعری خواہ اسے کتنا ہی رچایا اور سنوارا جائے، خط و خال اور شخصیت سے محروم رہتی ہے''

('من آنم'، فروغ اردو، لاہور، ۱۹۶۲۔ ص ۴۴)

''کسی شاعر کے اشعار کا مطلب سمجھنا اتنا مشکل نہیں، جتنا کسی شاعر کی شاعری کا مطلب سمجھنا''

('اندازے'۔ ص ۱۵)

''شاعری وہ چیز نہیں، جسے سن کر محض دلدادگان فن جھوم اٹھیں، بلکہ شاعری وہ چیز ہے، جو انسانیت کے پیشواؤں کو وجد میں لائے''

('جہان فراق'۔ ص ۵۱)

''سماج کے دل و دماغ پر کچھ خیالات و معتقدات تیرتے رہتے ہیں، ان کو ہم پنچایتی چیزیں کہتے ہیں...... ذوق پنچایتی خیالات کو پیش کرتے ہیں''

('اندازے'، ص ۱۰۶)

میں اپنے اصل سوال کی جانب پھر پلٹتا ہوں کہ فراق گورکھپوری کی تنقید کے غیر معمولی عناصر کیا ہیں؟ جن میں مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتح پوری کا نام نمایاں ہے، دوسری بات یہ ہے کہ خود شاعر ہونے کے باوجود اردو شعری روایت کے عظیم شاعروں کے ساتھ ساتھ اپنے معاصر شعراء کے کلام اور ان کے تخلیقی جوہر اور مزاج کے لیے تحسین و توصیف کا پیرایہ اختیار کیا ہے، تیسری بات یہ ہے کہ ترقی پسند یا بقول مجنوں پیش قدم تحریک سے

وابستگی کے باوجود کلاسیکی ادب کی عظمت اور جمالیاتی اقدار اور ایک تہذیب میں پروان چڑھنے والے محسوسات کی وقعت کا اعتراف کر کے ترقی پسند ادبی مؤقف کو توازن عطا کیا اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ایک سیکولر عالم اور تخلیق کار کے طور پر ہندوستان کی تہذیبی روح کے تعین، اس تہذیب کے جمالیاتی احساس کو رفعت اور تنوع سے آشنا کرانے میں مسلمانوں کے کردار اور ہند مسلم کلچر کی عظیم نشانی اردو زبان کے پرجوش وکیل کے طور پر زندگی کی آخری سانس تک اپنے نقطۂ نظر یعنی دیانت فکر کو پوری بے باکی سے ادا کیا۔

ویسے تو معاصر کی اصطلاح بھی متعین اور محدود نہیں کہ بعض تخلیق کار اپنی معاصرت کے لیے اپنی زمین اور زماں سے آزاد ہو کر بھی انتخاب کر سکتے ہیں، تاہم میں نے مناسب خیال کیا ہے کہ جوش اور اقبال سے متعلق فراق کی تنقید معاصرین پر ان کی تنقید کی مثال کے طور پر پیش کی جائے۔

جوش اور فراق میں بہت سے مشاغل اور اسالیب حیات کا اشتراک تھا، دونوں نے عمر بھی تقریباً ایک جیسی پائی، ان کے مابین ربط وضبط بھی بہت تھا اور دونوں نے ایک دوسرے کے لیے اسمائے صفات کے استعمال میں فراخ دلی اور گرم جوشی سے بھی کام لیا ہے، مگر دونوں کے مابین ایک فاصلہ بھی تھا، جسے محض رقابت سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا، جوش نے 'یادوں کی برات' میں فراق سے متعلق لکھا:

> ''نہایت استعجاب آمیز قلق کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ ان کا اپنی رفیقۂ حیات سے جو برتاؤ ہے، وہ سینۂ انسانیت کا ایک ہولناک گھاؤ ہے اور ان کے شدائد سے تنگ آ کر ان کا بیٹا خودکشی کر چکا ہے''

(مکتبہ شعر و ادب، لاہور، مئی ۱۹۷۸ء۔ ص ۴۷، ۵۴۶)

فراق گورکھپوری نے شمیم حنفی کو ایک انٹرویو دیتے ہوئے کہا:

> ''جوش کی شاعری کی اسپرٹ اور ان کے وجدان کے اجزائے

ترکیبی سراسر ہندوستان کے حقیقی اور داخلی ترین تہذیبی عناصر کی ترجمانی نہیں کرتے، پھر بھی اس امر سے قطع نظر ان کے کلام کا چوتھائی حصہ اور یہ چوتھائی حصہ بھی سات آٹھ ہزار اشعار سے کم پر مشتمل نہیں ہے، اردو کے بہت سے دواوین پر بھاری ہے، کاش ان کا کلام پر جوش ہونے کے ساتھ ساتھ اتنا ہی خاموش بھی ہوتا، بلند ہونے کے ساتھ ساتھ اتنا ہی گہرا بھی ہوتا، جو عظیم ترین ادب کی خصوصیات ہیں...... لیکن جوش کے بغیر ۱۹۲۵ء سے لے کر ۱۹۴۵ء تک کی اردو شاعری کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا''

('فراق شاعر اور شخص'، ترتیب و انتخاب شمیم حنفی، بک ٹریڈرز، لاہور، ۱۹۸۳ء۔ص ۲۱۰)

اس سے پہلے وہ صہبا لکھنوی کی اس فرمائش کے جواب میں کہ 'افکار' کے جوش نمبر کے لیے کچھ لکھیں ۲۳ مارچ ۱۹۶۱ء کے ایک مکتوب میں لکھ چکے تھے:

''جوش کو میں شاعر اعظم مانتا ہوں اور اپنا جگری دوست بھی سمجھتا ہوں، لیکن بہت سے نہایت ناخوشگوار اثرات بھی انہوں نے مجھ پر پیدا کر دیے ہیں اور یہ اثرات ۱۶ یا ۱۷ برس سے اب تک پیدا ہو چلے ہیں، ان سب کی مدلل وضاحت کروں تو میرا مدحیہ مضمون بھی میرے دوست جوش کے حق میں شاید اچھا نہ ثابت ہو''

('افکار'، جوش نمبر، ص ۴۷۸)

فراق گورکھپوری کی کتاب 'اردو غزل گوئی' دراصل جواب ہے جوش ملیح آبادی کے رسالے ماہنامہ 'کلیم' دہلی میں مئی ۱۹۳۶ء کے شمارے میں نقاد کے قلمی نام سے شائع ہونے والے ایک ایسے مضمون کا جس میں صنف غزل اور اردو غزل گویوں کے لیے ہجویہ

پیرایہ اختیار کیا گیا تھا اور یہ جوابی مقالہ جولائی ۱۹۳۷ء کے 'نگار' میں نیاز فتح پوری کے تبصرے کے ساتھ شائع ہوا۔ فراق کو بھی احساس تھا کہ نقاد کے پردے میں جوش ملیح آبادی خود ہیں، سوانہوں نے یہ لکھا:

''کچھ دن ہوئے حضرت جوش نے اپنے نام سے غزل گوئی کے خلاف ایک مضمون سپرد قلم کیا تھا، جو 'کلیم' ہی میں نکلا تھا، اس میں اور حضرت نقاد کے مضمون میں غیر معمولی مشابہت ہے، دونوں میں زور بیان کا تنہا سہارا گالیاں ہیں''

(اردو غزل گوئی، ادارۂ فروغ اردو، لاہور، ۱۹۵۵ء۔ص ۱۲۴)

اس کے علاوہ جوش اور فراق دونوں میں بعض باہمی بدمزگیوں کا ذکر بھی کیا ہے، جنہیں شام ڈھلے کے مشغلے سے منسوب کیا جا سکتا ہے، فراق کی رباعی گوئی کو بھی جوش سے خفگی یا مسابقت کے جذبے سے مغلوبیت کا کرشمہ کہا جا سکتا ہے۔

اس طرح ۹۷-۱۹۹۶ء میں فراق صدی تقریبات کے حوالے سے جو کتاب 'شاعرِ ہند۔ رگھوپتی سہائے فراق گورکھپوری' کے عنوان سے فاروق ارگلی نے مرتب کی، اس میں جوش کے نام فراق کا ایک تاریخی خط ہے، جو ۲ جنوری ۱۹۷۵ء کو لکھا گیا، جس میں جوش کے مسلک، عملی ذہانت اور خواب گھڑنے کی صلاحیت پر تبصرہ کیا گیا ہے، جوش نے دعویٰ کیا تھا کہ خواب میں حضرت علی مرتضیٰؓ بنفس نفیس ان کی جانب آئے اور کہا ''جاؤ جوش، بلندیاں تمہارا انتظار کر رہی ہیں'' ☆

☆ جوش کی خودنوشت میں یہ دعویٰ موجود نہیں، غالباً یہ دعویٰ ریڈیو کے لیے جوش کے ایک طویل انٹرویو میں کیا گیا، جس کے لیے ان سے وعدہ کیا گیا تھا کہ بعد از مرگ نشر کیا جائے گا مگر بعض 'نومسلموں' نے اسے شائع کردیا، جس کے نتیجے میں جوش کو معاشی، ذہنی اور جذباتی کوفت سے گذرنا پڑا۔ فراق کے اس مکتوب کے آغاز میں یہی حوالہ موجود ہے، ''تمہارا ایک جو خفیہ انٹرویو تھا یعنی اس کو تمہارے مرنے کے بعد شائع ہونا چاہیے تھا مگر تمہارے حاشیہ برداروں نے اس کو قبل از وقت شائع کردیا راز فاش کردیا اور تمہارے اوپر عتاب نازل ہونے لگے''
(شاعر ہند، ص ۲۱۰)

فراق نے مذکورہ مکتوب میں لکھا 'پیارے جوش' حضرت علیؑ نے صرف تمہاری بلندیوں کے بارے میں فرمایا، لیکن دین کی راہ پر چلنے کی کوئی تلقین نہیں فرمائی، نہ شراب نوشی کو منع کیا، نہ نماز پڑھنے کی ہدایت فرمائی (ص۲۱۲) اسی مکتوب میں اقبال کا حوالہ بھی دو مقامات پر آیا، فراق نے لکھا:

''تم اقبال کو برا کہہ کر اقبال سے بلند ہونے کی کوشش نہ کرو.......... وقت کی کسوٹی نے جتنا کھرا تم کو مان لیا ہے، اس کو کھوٹا نہ کرو، پچھلے حالات و خیالات کی تلافی اس صورت سے ہوسکتی ہے کہ یا تو تم توبہ کرلو یا پھر خدائی کا دعویٰ کردو''

(ص ۲۱۴)

اقبال کے بارے میں بھی لکھا:

''وہ ملت کی شاعری اگر نہ کرتے تو عظیم شاعر ہوتے، لیکن ملت کی شاعری پر میں نے تنقید نہیں کی، کیونکہ میں اسلامی مسائل سے نابلد ہوں، اور اگر واقف بھی ہوتا تو مجھے اس کا حق نہیں کہ کسی کے دینی معاملات میں دخل دوں'' (ص ۲۱۰)

حالانکہ ایسا نہیں ہے فراق گورکھپوری نے اقبال کے فکری مؤقف سے برملا اختلاف کیا ہے، اقبال ان سے ۱۹ برس سینئر تھے اور فراق سے ۴۴ برس پہلے وفات پا کر اور سینئر ہوگئے، تاہم اقبال ایک شاعر کا نام نہیں بلکہ بیسویں صدی کے برصغیر میں ایک طرزِ عمل اور تعبیر تاریخ اور اسلوبِ حیات کا بھی نام ہے۔

فراق گھورکھپوری نے اقبال کی فکر اور اسلوب سے جہاں جہاں اختلاف کیا، وہاں بھی اقبال کی بڑائی سے اختلاف نہیں کیا، مگر انہیں یہ احساس ضرور تھا کہ برصغیر میں اقبال کا ملی جوش و خروش ہندوؤں میں بھی ایک ردعمل پیدا کرے گا اور نتیجے میں اس خطے میں نفرت اور ایک دوسرے کو مٹا دینے کی ان مٹ خواہش ایک ایسے تصادم کو جنم دے

گی، جسے جمہوریت اور سیکولرازم کا دعویٰ بھی روکنے سے قاصر رہے گا۔

۱۔ ''اقبال کا لب ولہجہ عام طور پر مجھے قدیم ہندوستان کے قیمتی سے قیمتی دین سے لڑائی کرتا ہوا نظر آتا تھا، ہندوستانی تہذیب کی سب سے بڑی خصوصیت نرمی اور قوت کی وحدت ہے نرمی چھوڑ کر جب قوت، پیغام عمل یا ترجمانیٔ حقیقت کی شکل میں نمایاں ہوگی تو وہ قوت ہندوستانی تہذیب کے لیے قابل قبول نہیں رہے گی'' (فراق کی باتیں، 'فراق شاعر اور شخص'، ص ۲۰۱)۔

۲۔ ''اقبال کے کلام کا وہ حصہ جس میں مسلم سامراج کے مٹنے کا ماتم ہے، اگر اسے ہم بہت اہم اسلامی ادب سمجھیں، تو واضح رہے کہ یہ اسلامی ادب دنیا کے بلند ترین ادبی مذاق رکھنے والوں کی نظر میں ہرگز قابل قدر چیز نہیں''۔ ('من آنم'، ص ۱۲۶)۔

۳۔ ''اقبال جو اپنی ملت کے لیے تو بے شک زندہ رہیں گے، مگر بڑے ادب یا بین الاقوامی ادب میں ان کا کوئی بڑا درجہ ہوگا؟ (یہ بہت مشکل ہے)'' (جہانِ فراق' سمت پرشاد شوق کو دیا گیا انٹرویو۔ص ۱۱۴)۔

۴۔ ''اقبال نے یہ نہیں سوچا کہ توحید سمیت جتنے بھی عقیدے ہیں یہاں تک کہ خدا سے منکر ہو جانا، یہ سب عقیدے ایک بنیادی ہم آہنگی رکھتے ہیں''۔ (علامہ اقبال سے متعلق خوش فہمیاں از فراق گورکھپوری 'افکار' کراچی سال ۳۴ شمارہ ۱۰۴۔ نومبر ۱۹۷۸ء، ص ۲۲)۔

۵۔ ''مجھے سر محمد اقبال کی شاعری میں ملت اسلام اور حجازیت کی رٹ پسند نہیں، لیکن موجودہ اسپرٹ اور عمرانیت کے مطالعہ نے نیز پنجاب کی آب و ہوا نے حیات کے وہ نئے اور قیمتی عناصر ان کی غزلوں میں بھر دیے ہیں جو دورِ ماضی اور دورِ حاضر کے کسی غزل گو کے یہاں نہیں ملتے''۔ ('اردو غزل گوئی' فروغ اردو لاہور، ۱۹۵۵ء، ص ۵۶-۵۵)۔

۶۔ ''اقبال کے کلام سے پیدا ہونے والا جوش پاکستان تو بنوا سکتا ہے، لیکن پاکستان کے انتظام کے لیے پاکستان کی اجتماعی زندگی کے اہم جزئیات کے لیے اس کے

کلام میں کچھ نہیں ملتا''۔ ('من آنم'، ص ۱۴۵)۔

۷۔ ''اقبال کے ادب کا یہ حصہ محض ایک ملی فاشیت ہے یا بلند آہنگ جنگجوئی ہے''۔ (ایضاً، ص ۱۶۳)۔

۸۔ ''آج تو ہر ملک کے مسلمانوں کو اور غیر مسلمانوں کو بھی کسی غیر مذہبی قوت سے اپنی تقدیر سنوارنا ہے''۔ (ایضاً، ص ۱۶۵)۔

۹۔ ''اقبال جنگ کے نعروں سے دنیا میں صلح کل قائم کرنا چاہتے ہیں''۔ ('علامہ اقبال سے متعلق خوش فہمیاں'، 'افکار' محولہ بالا شمارہ، ص ۲۳)۔

۱۰۔ ''ان کے کلام میں امرت بانی نہیں، نہ معصوم آنسو، جو ہمیں کالی داس، تلسی داس، سور داس، سنتوں اور فقیروں کے کلام میں ملتی ہے......... ان کی روحانیت ایک فکری ورزش ہے، جو معجزہ نہیں بنتی، ان کے کلام میں قوت شفا نہیں ہے، دوڑ دھوپ اور حرکت کے نعرے بھی ہیں، پھر بھی گمراہ کن وقفوں اور منزلوں کے باوجود کچھ انہوں نے کہا ہے، وہ خلوص سے خالی نہیں ہے، نیک دلی سے خالی نہیں اور انسان دوستی سے بھی خالی نہیں ہے۔ (ایضاً، ص ۲۳)۔

فراق کو یہ اعتراض بھی رہا کہ اقبال کے فکر میں اور تجنیلیٹی کی کمی ہے ('علامہ اقبال سے متعلق خوش فہمیاں' مگر زیادہ تشویش اسی بات پر تھی کہ نشاۃ الثانیہ کا اقبال کا خواب تسخیر اقوام کی آرزو ہے، جو امپیریلزم کی بنیاد ہے، مگر انہیں ہندوؤں نے جارحانہ قوم پرستی کے تصور سے بھی اتنا ہی اختلاف تھا مگر اس سلسلے میں وہ ایک رومانوی تصور رکھتے تھے۔

''کئی لحاظ سے مجنوں کو اپنے آپ سے ایک بہتر انسان سمجھتا ہوں .... ایک امر میں مجنوں سے میرا کچھ اختلاف بھی ہے، بہت سے ہندوؤں کی تنگ نظری یا تعصب یا مسلم آزادی کا ذکر کرتے ہوئے مجنوں بسا اوقات ہندو قوم سے مایوس ہو جاتے ہیں۔ یہ مایوسی غالباً ان کی ایک مستقل کیفیت بن چکی ہے۔ میں بھی ہندوؤں کی بہت سی بدتمیزیوں،

حماقتوں اور ذلالتوں کا شدید احساس رکھتا ہوں، لیکن میرا عقیدہ یہ ہے کہ ہندو قوم نئے سرے سے مہذب اور متمدن ہو گی اور اپنی کئی لعنتوں سے آزاد ہو جائے گی''۔ (ارمغانِ مجنوں' مرتب صہبا لکھنوی اور شمیم رومانی، مجنوں اکیڈمی، کراچی، اگست ۱۹۸۰ء، ص ۲۵۷)۔

سعادت حسن منٹو، جوش ملیح آبادی، فیض احمد فیض، کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی کے بعد فراق گورکھپوری اردو تخلیق کاروں میں آخری مؤثر آواز تھی، جو خطے میں نفرت اور بدگمانی کی بڑھتی لہر کے مقابل انسانی ضمیر کی آواز تھی، یوپی میں مہا سبھائی اور راشٹریہ سیوک سنگھی رویے کی روز افزوں پذیرائی کے مقابل فراق گورکھپوری نے کہا تھا:

> ''جو لوگ اردو نہیں جانتے اور صرف ناگری لپی جانتے ہیں ان کو میں گنوار سمجھتا ہوں، پہلے اردو جان لو، اردو پر پوری قدرت حاصل کر لو، اسی حالت میں تمہیں کھڑی بولی آئے گی''۔

('جہانِ فراق'، ص ۸۸۔۸۷)

ڈاکٹر روبینہ ترین

اُردو کی پہلی صاحبِ دیوان شاعرہ۔ ماہ لقا بائی چندا

اُردو شعر و ادب کی تاریخ میں دکن کو ادبی آثار شناسی کے سبب فوقیت حاصل رہی ہے۔ تاریخی لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ وہ سرزمین ہے جہاں اُردو ادب کے جنم یا بپتسمہ لینے کی مضبوط شہادتیں ملتی ہیں۔ چھٹی صدی ہجری سے ہی اس علاقے میں صوفیائے کرام کے وردِ زبان بن جانے والے فقروں سے جس بولی ٹھولی کا آغاز ہوتا ہے وہ بالآخر ساتویں صدی ہجری کے آخر تک ایک زبان کا تشخص اُبھارنے لگتے ہیں۔ اگرچہ ایسی کوئی باقاعدہ ادبی تخلیق اس عرصے میں نہیں ملتی لیکن یہی زبان آٹھویں صدی ہجری میں تخلیقی اظہار کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ دکن میں بہمنیہ سلطنت (۷۴۷ھ) کے آغاز کے ساتھ ہی نہ صرف اس علاقے کی تہذیب و معاشرت میں تبدیلی آئی بلکہ اس عہد کا ادب بھی زمینی مہک اور اشرافیہ کے جمالیاتی احساس کے امتزاج کا آئینہ دار دکھائی دیا۔

اس پر اب اتفاق ہونے لگا ہے کہ دکن اُردو شعر و ادب کا اوّلین مرکز رہا ہے۔ البتہ وہاں اُردو مثنوی اور غزل کے جو چند ابتدائی اور اہم شعرا تھے انہی کے تاریخی روایت میں محض انہی کے حوالے سے تخلیقی فضا کا پورا احساس نہیں کیا جا سکتا، دکن محض بہمنیہ دَور یا قطب شاہی و عادل شاہی حکمرانوں تک ہی شعر و ادب کا مرکز نہ تھا بلکہ آنے والے دَور میں بھی اس علاقے میں شعر و سخن کی محفلیں برپا رہیں۔ یہ علاقہ ولی جیسا کوئی اور بڑا شاعر تو پیدا نہ کر سکا البتہ اس علاقے کو یہ خصوصیت رہی کہ یہاں خواتین بھی شعر و سخن کی دنیا میں اپنی تخلیقات کے ذریعے شامل رہیں اور پھر اُردو کی پہلی شاعرہ تو نہیں لیکن پہلی صاحب دیوان شاعرہ ماہ لقا چندا بائی (۱۱۸۱ھ تا ۱۲۴۰ھ) کا تعلق اسی سرزمین سے ہے۔ سلاطین بہمنیہ شاہی و عادل شاہی کی طرح سلطنت آصفیہ کے دَور نے بھی اُردو کی ترقی میں بھرپور حصہ لیا۔ ان کے عہد میں نہ صرف بڑے بڑے شعرا پیدا ہوئے

جنہوں نے نظم ونثر کی کتابیں تصنیف کیں بلکہ دکنی شعرا کے تذکرے لکھنے کی بھی ابتدا ہوئی اور اسی دَور میں ہی دکنی شعرا اور ادیب حیدر آباد میں جمع ہو گئے۔ یہی وہ دور تھا جب یہاں کی شاعرات کا ذکر تذکروں میں ہونے لگا اگر چہ یہ تذکرہ بہت کم ہی ہوتا لیکن کہیں کہیں شاعرات کے نام آنے لگے۔ اُردو کی پہلی خاتون شاعرہ اس دَور میں ماہ لقا چندا تھی ☆۱ جن کا دیوان ۱۲۱۳ھ مطابق ۱۷۹۸ء میں مرتب ہوا۔ اس کا اصل نام چندا بائی خطاب مہ لقا اور تخلص چندا تھا۔

اردو کی پہلی صاحب دیوان شاعرہ ماہ لقا چندا بائی کا تعلق براہِ راست دکن سے نہ تھا ☆۲۔ اس کے والد نواب بسالت خان بہادر، مرزا سلطان نظر کے چھوٹے بیٹے تھے۔ مرزا سلطان نظر اورنگ زیب عالمگیر کی وفات کے بعد دربار میں مختلف مناصب پہ فائز رہے، انھیں پہلے مغل شہزادے اعظم شاہ (۱۷۰۷ء) نے صلابت خاں کا خطاب دیا بعد میں مرزا سلطان نظر نے جب معظم شاہ (۱۱-۱۷۰۷ء) کی ملازمت اختیار کی تو اُس نے انہیں بسالت خان کا خطاب دیا۔ جہاندار شاہ (۱۳-۱۷۱۱ء) اور پھر فرخ سیر (۱۹-۱۷۱۳ء) کے زمانے تک بھی حکومت میں شامل رہے۔ اسی زمانے میں (۱۱۲۷ھ) داوٗد خان، ناظم مملکت دکن نے

☆۱ بحوالہ i۔ محی الدین قادری زور، ڈاکٹر ''داستان ادب حیدر آباد''، ادارہ ادبیات اُردو، حیدر آباد، 1951، ص ۹۸۔
ii۔ محی الدین قادری زور، ڈاکٹر ''تذکرہ مخطوطات''، جلد سوم، مطبوعہ دہلی، ۱۹۸۴، ص ۱۲۰۔
iii۔ حکیم فصیح الدین رنج، ''بہارستانِ ناز'' (تذکرہ شاعرات)، مرتبہ خلیل الرحمٰن داوٗدی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۵، ص ۱۲۷۔

اب تک اُردو ادب کی تاریخ میں ماہ لقا بائی چندا کو ہی اُردو کی پہلی صاحب دیوان شاعرہ سمجھا جاتا ہے لیکن نصیر الدین ہاشمی کے ایک مضمون ''اُردو کی پہلی صاحب دیوان شاعرہ لطف النسا، امتیاز کا دیوان اور مثنوی گلشن شعرا'' میں لطف النسا، بیگم امتیاز کو پہلی صاحب دیوان شاعرہ کہا گیا ہے۔ اس کے مطابق ''پہلی صاحب دیوان شاعرہ لطف النسا، امتیاز قرار دی جانی چاہیے کیونکہ اس کا دیوان ۱۲۱۲ھ میں یعنی چندا کے دیوان سے ایک سال پہلے مرتب ہوا'' مگر نصیر الدین ہاشمی نے واضح طور پر اس کا کوئی ثبوت فراہم نہیں کیا۔ حوالے کے لیے ملاحظہ فرمایئے:
''دکھنی قدیم اُردو کے چند تحقیقی مضامین''، مطبوعہ دہلی، ۱۹۶۳، ص ۱۷۶۔

☆۲ چندا کے جدامجد مرزا محمد یار قوم چغتہ برلاس کا تعلق بلخ سے تھا جو شاہ جہاں کے عہد میں ہندوستان آئے اور شاہی ملازمت اختیار کی اور ہندوستان میں ہی شادی کی جہاں ان کا بیٹا مرزا سلطان نظر (جو کہ ماہ لقا چندا کے دادا تھے) پیدا ہوا۔ غلام صمدانی خان گوہر لکھتے ہیں کہ ''میرزا سلطان نظر المخاطب بسالت خان نامداران روزگار و امرائے باوقار سے تھے۔ جو از روئے نسب چندا بی بی المخاطب ماہ لقا بائی کے جدِ اعلیٰ ہوتے ہیں۔'' (حیاتِ ماہ لقا، ص ۱۹)

بغاوت کی تو اس کی سرکوبی کے لیے امیر الامراء حسین علی خاں کے ساتھ مرزا سلطان نظر دکن روانہ ہوئے جہاں داؤد خاں اور مرزا سلطان نظر دونوں مارے گئے۔ مرزا سلطان نظر کے دو بیٹے تھے اُن میں سے ایک بیٹے نواب بسالت خان بہادر آصف جاہی بخشی صرفِ خاص کا نام بہادر خان تھا۔ ''مآثر الامرا'' میں لکھا ہے کہ

> ''اس کے (سلطان نظر کے) بڑے لڑکے کا نام میرزا حیدر تھا جو حسین علی خاں کی مدد سے اپنے باپ کے بعد بخشی مقرر ہوا۔ سادات کے زوال کے بعد عہدہ چھوڑ کر گوشہ نشین ہو گیا۔ اس کا دوسرا لڑکا جسے باپ کا خطاب بسالت خان ملا تھا، آصف جاہ کے ہمراہ تھا۔ محرر اوراق (شاہنواز خان) نے اس کو دیکھا ہے۔ اس کے دو لڑکے تھے جو قلیل منصب جاگیر میں زندگی گزارتے تھے۔''(۱)

ماہ لقا چندا سلطان نظر کے دوسرے بیٹے کی اولاد تھی۔ چندا کے والد کی طرح اس کی والدہ کا تعلق بھی براہِ راست دکن سے نہ تھا اس کے نانا محمد حسین قصبہ بار ہہ سے محمد شاہ (۴۸-۱۷۱۹ء) کے عہد میں دہلی آ گئے تھے۔ محمد حسین فطرتاً عیش پسند اور فضول خرچ تھے۔ احمد آباد گجرات کے ناظم نے انہیں کروڑ گیری پر مامور کیا تو اپنے مزاج کے مطابق اُنہوں نے خوب خرچ کیا، یہاں تک کہ سرکاری خزانہ کو بھی استعمال میں لے آئے جب ناظم گجرات کو اس کی خبر ہوئی تو اس نے جانچ پڑتال شروع کر دی چنانچہ محمد حسین اپنی بیوی بچوں کو چھوڑ کر واپس اپنے وطن (قصبہ بار ہہ) فرار ہو گئے، ناظم گجرات نے ان کے بیوی بچوں کو نظر بند کر دیا۔ حالات سے تنگ آ کر اُن کی بیوی موقع ملتے ہی بچوں سمیت جنگل کی جانب فرار ہوئی اور پھر وہاں سے قصبہ دیولیہ پہنچی جہاں بھگتیوں کے ساتھ کچھ عرصہ قیام کیا۔ چندا بی بی☆ خوب صورت تھی اور حسین بیٹیوں کا ساتھ تھا۔ ایسے میں زندگی بسر کرنے کے لیے انہوں نے بھگتیوں سے گانے بجانے کا کام سیکھ لیا، چنانچہ جلد ہی پورے علاقے میں ان کے حُسن اور گانے بجانے کی شہرت ہوئی تو قصبہ دیولیہ کے حاکم راجہ

☆ ماہ لقا چندا بائی کی نانی۔

سالم سنگھ ولد پرتاب سنگھ نے انہیں مکان اور دیگر ضروریاتِ زندگی فراہم کیں اور ساتھ ہی چندابی بی کی بیٹی میدہ بی بی سے شادی کی جس سے اس کی بیٹی مہتاب بی بی پیدا ہوئی لیکن راجہ سالم سنگھ کی رانی کے ہاتھوں تنگ آکر چندابی بی کی وفات کے بعد میدہ بی بی اپنی دوسری بہنوں اور بھائیوں کے ساتھ فرار ہو کر ۱۱۶۱ھ میں صوبہ مالوہ کے راستے دریائے نربدا عبور کر کے دکن کی جانب روانہ ہوئیں جہاں میدہ بی بی ُکے علاوہ دوسری بہنوں نے گانے بجانے کو ذریعہ معاش بنایا جب کہ میدہ بی بی نے بسالت خان سے نکاح کیا اور ان کے ہاں ایک بیٹی کی پیدائش ہوئی جو کہ ماہ لقا چندا بائی کے نام سے مشہور ہوئی۔ غلام صمدانی خاں گوہر 'حیات ماہ لقا' میں لکھتے ہیں کہ

> ''۲۰ ذی قعد ۱۱۸۱ھ روز دوشنبہ کو جب آفتاب عالم تاب دو نیزے برابر آیا ساعت قمر میں ایک ماہ پیکر حور منظر لڑکی تولد ہوئی مورخ کا بیان ہے کہ تولد کے وقت اتنی روشنی ہوئی کہ حجرہ منور ہو گیا۔'' (۲)

چندا کی تاریخ پیدائش کے متعلق بھی مختلف آرا پائی جاتی ہیں۔ نصیرالدین ہاشمی نے اس کا سنہ پیدائش ۱۱۷۸ھ (۳) بتایا ہے مگر شہادت اور استناد مفقود ہیں 'تجلیات ماہ لقا' جو ہر بیدری کا اصل مآخذ ہے اس میں سنہ پیدائش ۱۱۸۱ھ بتایا گیا ہے جب کہ غلام صمدانی خاں گوہر نے بھی اسی کی تائید کی ہے۔ ماہ لقا چندا کی پیدائش کی بہت خوشیاں منائی گئیں۔ اس کی بڑی بہن مہتاب بی بی ☆ کے ہاں اولاد نہ تھی اس لیے چندا کو پرورش کے لیے اس کے سپرد کیا گیا۔ غلام صمدانی خان گوہر لکھتے ہیں کہ

> ''چونکہ صاحب جی صاحبہ (مہتاب کنور بائی) محل احتشام

☆ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ نصیرالدین ہاشمی، ڈاکٹر محی الدین قادری زور اور اختر حسین اختر نے مہتاب بی بی کو چندا کی خالہ قرار دیا ہے جو کہ درست نہیں۔ خاندانی حالات و واقعات سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ دونوں بہنیں تھیں۔ جو ہر بیدری نے بھی ''تجلیات ماہ لقا'' میں جہاں کہیں مہتاب بی بی کا ذکر کیا ہے اس کو چندا کی ''خواہر کلاں'' ہی لکھا ہے۔ حوالے کے لیے ملاحظہ فرمائیے:

i۔ نصیرالدین ہاشمی، ''دکن میں اُردو''، ص ۴۱۵۔

ii۔ محی الدین قادری زور، ''داستان ادب حیدر آباد''، ص ۷۸۔

iii۔ اختر حسین اختر، مضمون بعنوان ''ماہ لقا بائی چندا کی شاعری''، ص ۹۸۔

> جنگ رکن الدولہ بہادر کے بطن سے کوئی اولاد نرینہ موجود نہ
> تھی اس لیے راج کنور بائی نے چندابی بی کو صاحب جی صاحبہ
> کے آغوش فرزندی میں دے دی اور خود عبادت و خدا طلبی میں
> مشغول ہوئی۔ اگرچہ میدابی بی (راج کنور بائی) کا نام بحسب
> سرنوشت کسبیوں کی فہرست میں شامل ہوگیا تھا لیکن والا گہری
> اورنجابت فطری کے باعث ہمیشہ نجیب پروری اور قدردانی
> کرتی رہتی تھی۔'' (۴)

میدہ بی بی نے خود کو دنیاوی معاملات سے کنارہ کش کرلیا۔ ۱۲۰۷ھ/۹۲ ۱۷ء میں اس کا انتقال ہوا تو اسے کوہ مولا علی میں سپرد خاک کیا گیا جہاں چندا نے مقبرہ تعمیر کروایا (جو آج بھی موجود ہے) ہر سال عرس کا اہتمام کیا جاتا اس موقع پر ماہ لقا چندا مشاعرے بھی کرواتی۔

مہتاب بی بی نے ماہ لقا چندا کی تعلیم و تربیت کا خصوصی اہتمام کیا۔ فارسی اور عربی زبان کے علاوہ اس عہد کے مروّجہ علوم کے ساتھ ساتھ موسیقی اور گھڑ سواری کی تربیت بھی لی۔ پندرہ برس کی عمر میں ماہ لقا کو نواب میر نظام علی خاں آصف جاہ ثانی (۱۱۴۶ھ-۱۲۱۸ھ) نے اپنی سرپرستی میں لے لیا جو چندا کے حُسن اور سیرت سے بہت متاثر تھے۔ وہ چندا کو اتنا چاہتے تھے کہ ہر پل اپنے ساتھ رکھتے یہاں تک کہ سفر اور مہمات میں بھی وہ ان کے ساتھ شریک ہوتی ☆[۱]۔ نواب آصف جاہ ثانی چندا کی خوش مزاجی، موسیقی میں مہارت اور انفرادیت کی وجہ سے اس کے ساتھ محبت سے پیش آتے تھے چنانچہ مہم پانگل ☆[۲] (۱۲۱۷ھ) سے واپسی پر ایک شاندار جشن کا اہتمام کیا گیا اور تمام رؤساء و امراء کو خطابات سے نوازا گیا اس موقع پر چندا کو بھی ''ماہ لقا بائی چندا'' کا خطاب عطا ہوا۔

> ''تمام امرا و منصب دار خطاب و منصب عالم و نقارہ سے
> سرفراز و ممتاز کیے گئے اور بمناسبت نام کے چندابی بی کو ماہ لقا
> بائی کا خطاب اور نوبت و گھڑیال (جو لازمۂ منصب داری

☆۱ تاریخ کی تمام کتب سے بھی اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ چندا مہم کولاس (۱۱۹۴ھ) معرکہ نرمل (۱۱۹۷ھ) اور مہم پانگل (۱۲۱۷ھ) میں نواب کے ساتھ رہی۔

☆۲ پانگل حیدرآباد کے جنوب میں تقریباً ۹۰ میل کے فاصلہ پر واقع ہے۔

ہے) سے سرفراز فرمایا۔ چنانچہ عطائے نوبت کی تاریخ ایک
صاحب نے حسب ذیل لکھی ہے۔ قطعہ

نوید آمد بعالم مہ لقا را نوازش کرد از نوبت شہنشاہ
ترانہ ساز سالش گفت ناہید ''بلند آوازہ نوبت بادلخواہ''

(۱۲۱۷ ہجری)

ماہ لقا طبعاً خوش مزاج، شوخ وشریر، لطیفہ گو، حاضر جواب تھی جس کی وجہ سے وہ ہر لمحہ نواب کو خوش رکھتی تھی۔ چندا کی موجودگی میں غم یا فکر کی کیفیت نواب پر طاری نہ ہوتی تھی اور پھر علم موسیقی کی وہ ماہر تھی غرض وہ تمام لوازمات جو خوش وقتی کے لیے ضروری ہو سکتے ہیں وہ تمام ماہ لقا میں موجود تھے۔ ماہ لقا بائی کی گفتگو، طور طریق اور فن رقص کو دیکھ کر سکندر جاہ فرماتے تھے کہ

''مانند ماہ لقا بائی دیگرے بہ ایں کمالات پیدا شدن مشکل است''(۵)

یہ صرف بادشاہ وقت کی ہی رائے نہ تھی بلکہ اس وقت کے امراء و رؤسا کی کوئی محفل ایسی نہ تھی جو چندا کے بغیر مکمل سمجھی جاتی۔ جن امراء کی صحبت میں چندا رہی ان میں غلام سیّد خان نواب ارسطو جاہ، ابوالقاسم میر عالم اور راجہ چندو لعل شاداں جیسے بڑے نام شامل ہیں۔

میر عالم (۱۱۶۶ھ تا ۱۲۲۳ھ) جو فارسی پر مکمل عبور رکھتے تھے، وہ چندا کی خوش مزاجی کے علاوہ اس کی خوبصورتی کے بھی مداح تھے۔ چنانچہ انہوں نے ''ماہ لقا'' پر ایک طویل مثنوی ''سراپا'' لکھی۔ ان کی اس فارسی مثنوی کے چند اشعار یہ ہیں:

اے ماہ سپہر آشنائی سرتا پائے تو دل رُبائی
اے مُردم دیدۂ محبت سرتا قدمت طلسمِ الفت
اے ماہ لقائے ماہ پیکر اے ماہ جبیں ماہ منظر

(۶)

چندا، راجہ راؤ سبھا☆ کی ملازمت میں بھی رہیں انہی کی عنایت سے ہی چندا کا دیوان

☆ راجہ راؤ سبھا کا تعلق دکن کی متمول ترین ہستیوں میں ہوتا ہے۔

مرتب ہوا تھا۔ شفقت رضوی لکھتے ہیں کہ

''چندا کا دیوان ۱۲۱۳ھ مطابق ۱۷۹۸ء مرتب ہوا (نصیر الدین ہاشمی نے ۱۲۱۳ھ مطابق ۱۷۶۱ء لکھا ہے۔ عیسوی سنہ درست نہیں ہے) دیباچے میں صراحت کی گئی ہے کہ عہد نظام الملک آصف جاہ نظام الدولہ میر نظام علی خان میں کہ سنہ ثالث عشرہ ماتین بعد الف تھا، مدار المہام، غلام سید خاں، سہراب جنگ، معین الدولہ، مشیر الملک، اعظم الامراء، نواب ارسطو جاہ کا زمانہ تھا کہ ماہِ منیرِ فلک انبساط، برجیسِ منور، برجِ نشاط، نازنینِ چار بالشِ رعنائی المخاطب ماہ لقا بائی، مہاراج معالی المراتب، علو منزلت و مرتبت، ذی شوکت و حشمت، والا تبار عالی مقدار راجہ راؤ رنبھا بہادر کے سررشتۂ ملازمت میں تھی کہ راجہ نے حکم دیا کہ اس کے دیوان کو سید نصیر الدین خاں المتخلص قدرت مرتب کریں۔ چنانچہ حسب الحکم قدرت نے دیوان ترتیب دیا اور چندا کی فرمائش پر نو ورق کا دیباچہ تحریر کیا۔ یہ دیوان دورانِ رقص چندا نے ۱۸ اکتوبر ۱۷۹۹ء کو سر جان مالکم کی نذر کیا تھا، جو اَب انڈیا آفس لائبریری میں زیر نشان (۲۱۸) محفوظ ہے۔ اس کے ۱۳۴ اوراق ہیں سائز ۹½ × ۵½ ہے۔ ''ھو اللطف اعظمی'' ترتیب دیوان کا مادۂ تاریخ ہے۔ اس میں ۱۲۵ غزلیں ہیں۔'' (۷)

شفقت رضوی نے جو دیوان کا مادۂ تاریخ لکھا ہے وہ درست نہیں کیوں کہ اس کے مطابق سنِ تصنیف ۱۱۸۲ھ بنتا ہے اور ۱۱۸۱ھ چندا کا سنِ ولادت ہے۔ ممکن ہے اس میں کوئی حرف رہ گیا ہو اور ویسے بھی عربی قاعدے کے مطابق 'ھو اللطف الاعظمی'، ہونا چاہیے۔ اگر ہم اسے صحیح مان لیں تو اس کے مطابق ۱۲۱۳ھ بنتا ہے اور چندا کے محققین نے بھی اسی کو دیوان کا سنِ

ترتیب قرار دیا ہے۔

چندا کے آخری قدر دان راجہ چندو لعل تھے جو اس کی بہت عزت کیا کرتے تھے۔ اُردو کے بہت بڑے شاعر تھے اور شاداں تخلص کرتے تھے۔ چندو لعل کو اس مقام تک پہنچانے میں چندا کی کاوش شامل تھی۔ اس ماحول کے اثرات کی وجہ سے چندا کو علم و فضل سے خاص دلچسپی تھی۔ اس کے کتب خانہ میں مختلف علوم کی کتابیں موجود تھیں۔ نظم و نثر کی جس نئی کتاب کا ذکر سنتی فوراً اس کی نقل اپنے کتب خانہ کے لیے تیار کروالیتی تھی۔ اس کام کے لیے وہ بہت سے ملازم رکھتی تھی۔ اس بارے میں ڈاکٹر محی الدین قادری، زور لکھتے ہیں:

''چندا کے دولت خانے پر جوہر بیدری نے دیکھا کہ وہ اکثر
تاریخی کتابوں کے مطالعے میں وقت صرف کرتی تھی اور خاص
کر روضۃ الاولیا حبیب السیر اس کو زیادہ پسند تھے۔''(۸)

وقت کے ساتھ ساتھ چندا کے شوق میں اضافہ ہوتا گیا۔ علم سے رغبت اور دلچسپی کے نتیجے میں ہی اس نے جوہر بیدری سے تاریخ دکن لکھنے کی فرمائش کی اور کہا کہ

''کیوں نہ آپ بھی میرے نام پہ ایک باتصویر تاریخی کتاب
قلم بند کریں جس میں خاص طور پر آصفی خاندان اور ان کے
امراء و ارباب کمال کے حالات درج ہوں۔''(۹)

اس کتاب کی تکمیل ۱۲۳۳ھ میں ہوئی۔ چندا کے نام کی مناسبت سے اس کا نام ''ماہ نامہ''☆ رکھا گیا۔ اس کتاب میں حمد و نعت کے بعد چندا کے حالات بھی لکھے گئے ہیں۔ یہ چودہ ابواب اور ایک خاتمہ پر مشتمل ہے۔ جوہر بیدری نے کتاب نہ صرف اس کتب خانہ میں بیٹھ کر لکھی بلکہ اس کتب خانہ میں موجود کتب سے استفادہ بھی کیا۔ اس کتاب کی تیاری میں غلام حسین جوہر بیدری نے جن کتابوں سے مدد لی ان میں روضۃ الاولیہ، روضۃ الاحباب، نورس نامہ، تاریخ فرشتہ، اقبال نامۂ عالمگیر، شاہ نامہ، حبیب السیر، شاجہاں نامہ وغیرہ شامل ہیں۔ یہ تمام کتابیں چندا کے کتب خانے میں موجود ہیں۔

☆ اس کتاب کا ایک نسخہ ادارہ ادبیات اُردو حیدرآباد دکن میں محفوظ ہے۔ جس میں صرف آٹھ ابواب ہیں۔

چندا کوئی معمولی عورت نہ تھی ۔ اس کو قدرت نے ظاہری خوب صورتی کے ساتھ ساتھ خوش آوازی سے بھی نوازا تھا۔ اس قدرتی صلاحیت کے علاوہ موسیقی کا شوق بھی رکھتی تھی ۔ مہتاب بی بی نے کم عمری سے ہی اس کو موسیقی کی تعلیم دلوائی تھی ۔

چنؔدا شعر و شاعری کا اچھا ذوق رکھتی تھی ۔ وہ اپنی تخلیقی فطرت اور جمالیاتی ذوق کی مناسبت سے شعر کہا کرتی تھی، اسے جو ماحول میسر تھا اس میں رات دن علم و ادب کے چرچے اور شعر و سخن کی محفلیں منعقد ہوتی تھیں ۔ ایسے میں اس کا شاعری سے لگاؤ فطری امر تھا۔ شعر و شاعری میں اصلاح دینے کے حوالے سے کچھ محققین نے اسے اُس عہد کے شاعر محمد خان ایمانؔ کا شاگرد بتایا اور کچھ نے نواب میر عالم کا۔ قدرت اللہ قاسم نے شاید پہلی مرتبہ چنؔدا کو ایمانؔ کا شاگرد کہا، وہ لکھتے ہیں:

''دیوانے حروف مشتمل بیشتر از انواعِ سخن دارد عروسانِ فکر خود از نظرِ (بیشتر) محمد خاں ایمانؔ می گزارد'' (۱۰)

بعد کے بہت سے تذکرہ نویسوں نے اسی حوالے سے ماہ لقا چنؔدا کو ایمانؔ کا شاگرد بتایا ☆ جب کہ غلام صمدانی خاں گوہرؔ نے چنؔدا کا جو دیوان مرتب کیا ہے اس کے سرورق کی اس عبارت سے کہ ماہ لقا بائی چنؔدا از نواب میر عالم مدار المہام، ظاہر ہوتا ہے کہ وہ میر عالم کی شاگرد تھی خود میر عالم نے بھی اس بات کا اظہار کیا ہے کہ چنؔدا اُن کی شاگرد رہی ۔

بہر طور اسے اپنی شاعری اور شخصیت کے حوالے سے بہت شہرت نصیب ہوئی ۔ چنؔدا نے اپنا دیوان خود مرتب کیا۔ جس میں 125 غزلیں ہیں ۔ اس کے دیوان کا ایک نسخہ کتب خانہ آصفیہ (حیدر آباد دکن) میں ہے ۔ دوسرا نسخہ مولوی عبدالحق کی لائبریری میں ہے جب کہ غلام صمدانی خاں گوہرؔ نے اس کا دیوان اور حالاتِ زندگی 'حیات ماہ لقا' کے عنوان سے ۱۳۲۴ھ میں مطبع عام دار الشفاء حیدر آباد دکن سے شائع کیا تھا۔

☆ ملاحظہ فرمایئے:- (i) جفا عبدالحئی ۔ تذکرہ شمیم سخن، ص ۸
(ii) اختر حسین اختر ۔ مضمون ''ماہ لقا بائی چندا کی شاعری' مشمولہ مجلہ عثمانیہ، ص ۱۶۷
(iii) نصیر الدین ہاشمی ۔ 'دکن میں اردو' ص ۴۱۵
(iv) محی الدین قادری زور ۔ 'داستان ادب حیدر آباد' ص ۹۹

۱۹۹۰ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے 'دیوان مہ لقابائی چنداؔ' شائع ہوا جس کا مقدمہ شفقت رضوی نے لکھا اور اس میں شیر محمد خاں ایمانؔ کی مسدس در تعریف ماہ لقابائی، مثنوی 'در وصف سراپائے ماہ لقابائی' از میر عالم بہادر کے علاوہ مثنوی 'در وصف سراپا' از غلام حسین خاں جوہرؔ بیدری بھی شامل ہیں۔

چنداؔ جن اساتذہ سے اصلاحِ سخن لیتی رہی یا جن اصحابِ سخن کی محفلوں میں شریک رہی ان کے یہاں بھی اُس کا ذکر ملتا ہے تو وہ اس کے حسن و جمال کا اعتراف اور اس کے عشق میں مبتلا دکھائی دیتے ہیں یا کم از کم اس کا دعویٰ کرتے ہیں۔ انھوں نے کہیں بھی اس کی تخلیقی صلاحیتوں کا اعتراف نہ کیا۔ 'مسدس در تعریف ماہ لقابائی' میں شیر محمد خاں ایمانؔ لکھتے ہیں کہ:

نوش دہن ہے اس کا بہ از چشمۂ حیات
ہر ایک بات کیوں نہ ہو اس کی تر از نبات (ص ۵۹)

ایمان چنداؔ کے لیے جس قسم کے جذبات رکھتے ہیں، مسدس میں اس کا اظہار کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔

میں جیسے اُس کے حسن کا دیوانہ ہو گیا
ویرانہ دل کا رشک پری خانہ ہو گیا
از بس شراب شوق سے مستانہ ہو گیا
عالم کے بیچ قصہ و افسانہ ہو گیا
چرچا جو میرے عشق کا جنگل میں چل پڑا
زانو پہ ہاتھ مار کے مجنوں اچھل پڑا (ص ۶۱)

ایک اور مقام پر دیکھیے

انداز وہی سمجھے مرے دل کی آہ کا
زخمی جو کوئی ہوا ہو کسو کی نگاہ کا (ص ۶۲)

تد اُس بہشت رو سے یہ خلط ہم کیا
جد برسوں ہم نے سورۂ یوسف کو دم کیا (ص ۶۲)

ایمان آدمی کو کچھ اک درد خوب ہے

یعنی سرشک سرخ و رخِ زرد خوب ہے

لب پر ہر ایک صبح ، دمِ سرد خوب ہے

پیدا کرے جو سوز ووہی مرد خوب ہے

ہووے نہ ملکِ عشق سے کم رسمِ داغِ دل

روشن رہے ہمیشہ الٰہی! چراغِ دل (ص ۶۲)

شیر محمد خاں ایمان کی طرح میر عالم نے بھی چندا کے لیے جو فارسی مثنوی لکھی اس میں چندا کے حسن کی توصیف اور اس سے محبت کا اظہار کرتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ فرمایئے

دل نقش نگین خاتمی شد

انگشت نمائی عالمی شد (ص ۷۰)

ای روی تو رشک ماہ و خورشید

آغوش تو صبح زای امید

ناف تو چو چشمہ حیا پاک

گرداب نگاہ چشمِ بے باک (ص ۷۱)

آں ناز فروش گرم جوشی

تا کجا رسم وفا فروشی

در عین وفا تو بے وفائی

در وقت جفا تو دل ربائی (ص ۷۴)

آں دوستی تو بہ سخن من

راہ کوی تو رہزنِ من

اول تو راہ وفا کشادی

در صد دلم قدم نہادی

عمر بکمین من نشستی

دل با دگر چو من نہ بستی (ص ۷۵)

من بسم و جانِ من تو باشی
ہم روح و روانِ من تو باشی
بیماری تو شفائی جانہا است
غم خواری تو دوائی جانہا است (ص ۸۰)

رازی کہ بگوشِ دل شنیدی
رازی کہ عیاں بچشم دیدی
پنہاں پنہاں بگوش آں ماہ
القصہ بگو و قصہ کوتاہ (ص ۸۱)

غلام حسین خاں جوہر بیدری نے بھی چندا کی شان میں ''مثنوی در وصف سراپا'' لکھی لیکن اس کا انداز ایمان یا میر عالم کی طرح نہیں بلکہ اس تعریف کے بدلے میں انعام کی توقع زیادہ ہے۔ مثنوی کے آخری حصے کے اشعار جوہر کی اس خواہش کی جانب اشارہ کرتے ہیں

محمود امید احمرش داد
لک کردہ نقرہ اش فرستاد
من ہم پئی نام و یادگاری
از بہر بقائے فیض جاری
در سلکِ سخن گہر بسفتم
از دل بسی آفریں شنفتم
شاہ نامہ بنام شاہ محمود
مہ نامہ بنام ماہ مسعود (ص ۸۹)

اب رہی یہ بات کہ خود چندا نے نواب میر عالم کو ہی اپنا استاد کیوں تسلیم کیا اور ایمان جیسے شخص کے اس دعوے کی تصدیق کیوں نہ کی کہ چندا نے اصلاح سخن کے لیے با قاعدہ اس سے استفادہ کیا؟ اس سوال کا جواب وہ نوابی کلچر اور تہذیبی تناظر فراہم کرتا ہے، چندا کی پیشہ ورانہ اور طبقاتی مجبوری تھی کہ وہ شاگردی کے لیے کسی طاقتور سے اپنی نسبت کے اعلان میں فخر محسوس کرے۔ چندا محض شاعرہ نہ تھی اس کا فن طاقت وروں سے منسوب ہونے کے لیے مجبور بھی تھا۔

اس لیے ممکن ہے کہ محمد خان ایمان کے مقابلے نواب میر عالم کی شاگرد کہلوانے میں اسے بالائی طبقے میں پذیرائی کے امکانات زیادہ نظر آتے ہوں اور ظاہر ہے کہ ایمان اور نواب میر عالم میں اس اعتبار سے بہت تفاوت تھا مگر یہ بات بھی اپنی جگہ ایک حقیقت ہے کہ جو فارسی مثنوی نواب میر عالم کی چندا کی توصیف میں دیوان کا حصہ ہے، وہ شعری محاسن اور تجربے کے اخلاص اور سچائی کے لحاظ سے ایمان کے توصیفی وتقریظی اشعار سے بہتر ہے۔

ماہ لقا چندا کے دیوان کی ترتیب حسب دستورِ زمانہ ہے۔ اس میں ردیف الف سے ی تک کی غزلیں ہیں اُس نے صرف غزلیں ہی لکھیں۔ ۱۲۵ غزلوں پہ مشتمل اس دیوان میں ہر غزل پانچ اشعار کی ہے کہ ان میں سات غزلوں کے سوا ہر غزل کے مقطع میں حضرت علیؑ کی مدح کی گئی۔ ہر غزل کے پانچ اشعار اور پھر پانچواں شعر حضرت علیؑ کی نسبت سے ہونا، حضرت علیؑ سے چندا کی محبت وعقیدت بھی ہے اور شیعت سے لگاؤ بھی۔ چند مقطعے ملاحظہ فرمایئے:

چندا کو تم سے چشم یہ ہے یا علی کہ ہو
خاکِ نجف کو سرمۂ ابصار دیکھنا (ص ۹۶)

نہ چندا کو طمع جنت کی نے خوفِ جہنم ہے
رہے ہے دو جہاں میں حیدرِ کرار سے مطلب (ص ۹۸)

چندا جو دیکھے یا علی کعبے سے تا نجف
راہِ خدا میں اُس سے نہیں کچھ صواب خوب (ص ۱۰۰)

گنجِ کرم سے بخشیے مولا کچھ اس قدر
چندا کو ہو نہ پھر کسی زردار کی تلاش (ص ۱۲۱)

یوں حضرت علیؑ سے محبت وعقیدت کی جھلک اُس کی سات کے سوا ہر غزل کے مقطع میں دکھائی دیتی ہے۔ ارباب نشاط کی زندگی میں عقیدے کا ادعا نفسیاتی اعتبار سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ چندا بھی اپنے وجود اور فن سے غیر مسلموں کو بھی خوشہ چینی کا موقعہ دیتی ہوگی مگر مذہب ایک ثقافتی مظہر کے طور پر اس کے تخلیقی وجود پر بڑا گہرا رنگ لیے ہوئے ہے کہ تمام غزلوں میں پانچ اشعار کا ہی اہتمام کرنا پنجتن سے اپنے لگاؤ کا عہد ہے اور پھر مندرجہ ذیل سات مقطعوں کے سوا ہر ہر غزل کے مقطع میں حضرت علیؑ کا ذکر کرنا ایک طرف تو نجات طلبی کے لیے داخلی دلاسہ ہے اور

دوسری طرف اس کے اضطراب اور انتشارِ وجود میں مرکزیت کا ویسا حوالہ ہے جیسا میرا بائی کے بھجنوں میں شری کرشن کو معبود اور محبوب بنانے کی والہانہ طلب۔

شعبدہ بازی سے اپنے درگزرا اے مست ناز
وصل کے وندے میں حیلہ خوش نہیں تدبیر کا (ص ۹۳)

ثابت قدم ہے جو کوئی چندا کے عشق میں
صف میں وہ عشق بازوں کے سالار ہی رہا (ص ۹۵)

چندا کو دیکھنے کی جو خواہش کرے کوئی
رکھتا ہو وصف اپنے میں وہ عز و جاہ کا (ص ۹۵)

مدعا چندا کا ہے یہ اب ارسطو جاہ سے
فیل و زر بخشش تو کی جاگیر کا بھی ہو شمار (ص ۱۱۸)

سدا پلتے ہیں چندا سے ہزاروں جس کے سائے میں
نظام الدولہ و شاہِ دکن ہے رستمِ دوراں (ص ۱۲۹)

دستِ خدا سے مانگ لے چندا بصدقِ دل
تو جان لے قبول مناجات ہوگئی (ص ۱۵۱)

دیا جو شرط تھی بخشش کی تس پر بھی ہر اک دم میں
یہ رنگِ مہر ہے چندا پہ جس کی جلوہ فرمائی (ص ۱۵۳)

اس کے دیوان کی پہلی غزل حمدیہ ونعتیہ ہے کہ جس میں وہ کہتی ہے کہ

کہاں طاقت ہے راہِ حمد میں جو ہو زباں گویا
کہ یاں جز عجز و خاموشی نہیں ہے یک جہاں گویا
نہ ہو نعتِ محمد میں کسی سے محفل آرائی
بچا رکھ ہرزہ گوئی سے زباں کو شمع ساں گویا (ص ۹۳)

اسی طرح کے چند اور اشعار بھی ہیں جن میں مذہب سے لگاؤ بھی ہے اور تصوف و معرفت کے مضامین بھی

غور کیجئے تو یہی پُرنور جمادات و نباتات
نہ ترے جلوے کا ہے ذاتِ بشر میں غوطہ (ص ۱۴۱)

ادا شرط عبادت ہو سکے ہے کب بھلا اس کی
خودی کو اپنی جب بھولے خدا کی یاد کو پہونچے (ص ۱۴۷)

یہ غالباً اُس زمانے کا روایتی انداز تھا جسے چندا نے اپنایا۔ نہ صرف اخلاق و تصوف سے متعلق چند اشعار لکھے بلکہ اپنے عہد کی اُن شخصیات کے بارے میں بھی اظہار عقیدت کیا ہے کہ جن کی بدولت اُسے عیش و آرام اور آسودگی میسر تھی۔ خاص طور پر نظام الملک آصف جاہ ثانی اور نواب ارسطو جاہ جو نہ صرف اُس کے چاہنے والے تھے بلکہ زندگی کی تمام تر سہولیات بہم پہنچاتے رہے۔ ارسطو جاہ کی تعریف میں اُس نے دو غزلیں لکھیں۔ وہ لکھتی ہے کہ

ارسطو جاہ فرخ نژاد اہل عالم ہے
کہ جس کے فضل و بخشش کا جہاں میں ہے علم برپا (ص ۹۷)

آصف جاہ کی شان میں تو اس سے بھی بڑھ کر عقیدت کا اظہار ہے اور کئی مواقع پر

مہیا دور میں جو عیش ہے تیرے سدا شاہاں
نہ جم سے بھی ہوا تھا اس قدر نو روز کا ساماں
سدا پلتے ہیں چندا سے ہزاروں جس کے سائے ہیں
نظام الدولہ شاہِ دکن ہے رستمِ دوراں (ص ۱۳۸)

ایک اور موقع پر لکھا کہ

خضر کی عمر ہو اُس کی، تصدق سے ایمہ کے
نظام الدولہ آصف جاہ جو سب کا مسیحا ہے (ص ۱۵۴)

ماہ لقا چندا کا زیادہ تعلق تو مردوں سے رہا۔ وہ محفلوں کی عورت تھی لیکن اس کے باوجود چندا کے پورے دیوان میں کسی مرد کی تعریف میں اشعار نہیں ہیں۔ وہ حسین عورت تھی اس کے چاہنے والے بھی بہت تھے اور پھر اس ریاست کے معزز امراء اس کے عاشق اور مداح تھے، ایسے میں اُس کے اندر خود پرستی کے جذبات کا پیدا ہونا فطری امر تھا اور ساتھ ہی احساسِ برتری بھی

چندا کو دیکھنے کی جو خواہش کرے کوئی
رکھتا ہو وصف اپنے میں عز و جاہ کا (ص ۶۵)

اپنی شخصیت کی جاذبیت اور ذاتی حسن کا احساس اس میں ایسا غرور پیدا کرتا ہے کہ اس پر وہ نہ صرف ناز کرتی ہے بلکہ اسے ہمیشہ قائم و دائم بھی دیکھنا چاہتی ہے۔ حضرت علیؑ سے دعا کے علاوہ اس خواہش کا اظہار وہ اس طرح کرتی ہے

گرمی وہ ہوئے حسن میں چندا کے یا علیؑ
جلوے کو اس کے دیکھ کے بس لوٹ جائے برق (ص ۱۲۹)

چنداؔ کے بارے میں اختر حسین اختر کی رائے ہے کہ

''اس کے اشعار زیادہ تر اس کے ذاتی حالات و خیالات کے آئینہ دار ہیں اس کی غزلوں سے اس کے قلبی واردات اور ذہنی تاثرات کی نفاست اور علویت ظاہر ہوتی ہے اور وہ سراسر ایک عورت کا کلام معلوم ہوتا ہے۔ اس عورت کا جو حسن و شباب کے نشے میں چور اور اپنی فاتحانہ قوتوں پر مغرور ہے لیکن جس کا دل سچی اور دائمی محبت کا پیاسا ہے اور جس کی روح ایک ابدی اور لازوال سکوں کی متلاشی ہے جس کا اظہار وہ بار بار اپنے مقطعوں میں کرتی ہے۔ مبتذل جذبات اور عامیانہ خیالات سے اس کی شاعری کا دامن پاک ہے کہیں کہیں شوخی اور عریانی ہے تو برائے نام۔'' (۱۱)

لیکن مجھے اس رائے سے اختلاف ہے کہ چنداؔ نے اپنی شاعری میں ذاتی حالات بیان نہیں کیے، وہ ایک تخلیقی فن کار تھی مگر اس کی شاعری میں عورت ہونے کا احساس زیادہ نہیں اُبھرتا۔ اس عہد کی شعری روایت کے مطابق اس نے محبت کے جذبات کا اظہار بھی کیا۔ البتہ چنداؔ کے یہاں ایسے اشعار کی معنویت بڑھ جاتی ہے۔ عموماً اردو شاعری میں مرد کی محبوب عورت ہے۔ اس لیے اظہار عشق اور وصل کی لذت کو وہی بیان کرتا ہے لیکن عورت خود اس احساس کو کیسے بیان کرتی جب کہ وہ خود محبوب بھی ہو۔ چنداؔ نے عشق کی ان کیفیات سے زیادہ معاملات کو بیان کرنے میں جھجھک محسوس

نہیں کی کہ یہ شعری وتہذیبی روایت کا حصہ تھے مگر چندا کے ذریعے اظہار غیر رسمی محسوس ہوتا ہے کیونکہ عورت کی زبان سے ایسے اظہار کو معیوب خیال کیا جاتا تھا۔ چند اشعار ملاحظہ فرمایئے

بوسہ بھی کوئی مانگے تو دے جان کی خیرات
خاطر کو نہ رنجیدہ کرائے ماہ کسی کی (ص ۱۴۸)

ہم جو شب کو ناگہاں اُس شوخ کے پالے پڑے
دل تو جاتا ہی رہا، اب جان کے لالے پڑے (ص ۱۵۰)

کب تک رہوں حجاب میں محروم وصل سے
جی میں ہے کیجئے پیار سے بوس و کنار خوب
شب کو بغل میں تنگ تھا وہ بے حجاب خوب
دیکھوں ہوں صبح آئینہ میں آب و تاب خوب (ص ۶۹)

کٹی ہے ہجر کی شب، اب ہے وصلِ یار کا دن
خدا نے ہم کو دکھایا ہے پھر بہار کا دن
اٹھا بغل سے تو اے ماہ رو مرے تب سے
نہ پوچھ کیونکر کٹا تیرے بے قرار کا دن

شب کو ہماری ان کی ملاقات ہو گئی
شکرِ خدا کہ ہم پہ عنایات ہو گئی
آتے ہی میں نے اس کے کیا نذر نقدِ دل
مہمان کی ہر طرح سے مدارات ہو گئی (ص ۱۵۱)

اس کی شاعری میں مستی ہے، شوخی ہے اور رنگینی بھی۔ یہ رنگ اس کی حقیقی زندگی کا حصہ ہیں۔ اس کے حسن اور اداؤں کے سینکڑوں مداح ہیں، وہ جانتی ہے اور اسی لذت میں سرشار بھی

شاہ و گدا تو دنگ ہوئے تیرے رقص پر
عاشق ہے نیم جان، نئی لے سے تان بھر (ص ۱۱۷)

کسریٰ سے لے کر آج تلک چشم دہر میں
دیکھا نہ تجھ سا اور کوئی اہلِ جاہ شوخ (ص ۱۱۰)

اپنی سالگرہ کے موقع پر غزل میں خود سے اس طرح مخاطب ہے

یوں ہی تری گرہ ہو سال بہ سال　　ہو تری عمر خضر ماہ جمال
ہو مبارک تجھے یہ فرخ فال　　رشتہ تار دمِ مسیحا ہو
اور اللہ کا رہے افضال　　پنجتن تجھ پہ ہوں کرم گستر
کہاں حاتم میں ایسے تھے افعال　　شش جہت میں ہے شہرۂ بخشش

(ص ۱۳۲)

اپنے حسن و جمال کے لیے خراج طلبی اور شہرت کی تمنا چندؔا کے اندر بہت زیادہ تھی۔ اپنے عہد کی متمول عورت تھی، چاہنے والے بے شمار تھے اور وہ بھی اس کے عہد کی نامور شخصیات، اس کے باوجود خود کو مذہبی حوالے سے بھی نمایاں کرنے کے لیے کبھی اس نے عاشور خانہ تعمیر کروایا اور اپنے قائم کردہ عاشور خانے میں علم ایستادہ کرایا وہاں روزانہ مجالس برپا ہوتیں۔ حضرت علیؑ کے عرس کے موقع پر دو چار روز کھانا تقسیم کرواتی، فقرا میں رقم تقسیم کرتی۔ ماہ رجب میں وہ جشن حیدر مناتی ۱۱ربیع الاوّل کو حضرت سیّد عبدالقادر جیلانیؒ کی نیاز کا اہتمام کرتی۔ حیدرآباد دکن میں 'کھٹ درسن' کے نام سے زمانۂ قدیم سے ایک میلہ منعقد ہوا کرتا تھا۔ چندؔا اس میں بھی بہت دلچسپی لیتی۔ شفقت رضوی لکھتے ہیں کہ

> ''میلے کے موقع پر فقراء، حفاظ، قراء اور مشائخ دور دور سے آتے چندؔا کی ان میں سے ہر ایک فرد کے لیے نام بہ نام ایک سیر مٹھائی بھجوائی جاتی۔ میلے کے دوسرے دن تمام فقرائے آزاد، قادری و چشتی و رفائی مدعو ہوتے اور ان کے لیے پُرتکلف ضیافت کا اہتمام ہوتا۔ اسی روز سوسوکوس کے فقیر جمع ہوتے تیسرے دن مساکین و معذورین جمع ہوتے جن کی تعداد ستر پچھتر ہزار ہوتی۔'' (۱۲)

چندؔا کو علم و ادب سے دلچسپی کے ساتھ ساتھ تعمیرات کا شوق بھی تھا لیکن ایسی تعمیرات کا تعلق اس کے مذہبی عقیدے یا جذباتی لگاؤ سے تھا۔ اس نے کوہِ مولا علیؑ کے دامن میں اپنی والدہ کا

مقبرہ تعمیر کروایا جہاں ہر سال با قاعدہ عرس منایا جاتا، وہ خود اس میں شرکت کرتی۔ جامعہ عثمانیہ کی زمین بھی چنؔدا کی ملکیت تھی جو مقطعہ اڈی کمیٹ کہلاتا تھا۔ ایک مسجد خوشحال خاں کلاونت کے نام سے ''خوشحال خاں کی مسجد'' بنوائی جو اپنی عمر کے آخری حصّے میں اس کے پاس رہے۔ وہ چنؔدا کی موسیقی کی محفلوں میں شرکت کرتے تھے اور کبھی کبھی فن کے بارے میں مشورہ بھی دیتے۔ اس کے بدلے چنؔدا ان کے تمام اخراجات کی کفیل رہی۔ اس نے اپنی زندگی میں ہی اپنا عالی شان مقبرہ تعمیر کروایا۔

> ''زمانۂ حیات میں اس نے اپنے لیے ایک عالی شان مقبرہ مع مسجد و دیگر عمارات کوہِ مولا علیؓ کے دامن میں دولاکھ روپے کے صرفے سے اپنی نگرانی میں تعمیر کروایا تھا، جو اس کی ماں کے مقبرے سے متصل ہے۔ بارگاہِ مولا علیؓ کا پختہ دالان، اس کے راستے میں حوض موسومہ 'فی سبیل اللہ' بھی اس کی یادگار ہے۔'' (۱۳)

۱۲۴۰ھ ☆ میں ماہ لقا نے وفات پائی۔ اس کے مقبرہ پر یہ شعر درج ہے:

ہاتف غیبی ندا داد بتاریخ
راہیِ جنت شد ماہ لقائے دکن

۱۲۴۰ھ (۱۴)

☆ ماہ لقا کا سنہ وفات ۱۲۳۶ھ بھی لکھا گیا ہے لیکن تحقیق کے مطابق اس کا سنہ وفات ۱۲۴۰ھ بنتا ہے جو کہ اس کے مقبرہ پر بھی درج ہے، ملاحظہ فرمائیے:

(i) 'حیاتِ ماہ لقا' از غلام صمدانی خاں گوہر، ص ۲۹

(ii) 'دکن میں اردو' از نصیر الدین ہاشمی، ص ۴۷۹

حوالہ جات

۱۔ شاہنواز خان، ''مآثر الامراء''، اردو ترجمہ از ڈاکٹر ایوب قادری، ص ۴۵۶۔

۲۔ غلام صمدانی خاں گوہر، ''حیاتِ ماہ لقا''، دار الشفا، حیدر آباد دکن، ۱۹۰۶ء، ص ۲۰۔

۳۔ i۔ نصیر الدین ہاشمی، ''خواتین دکن کی اُردو خدمات''، مکتبہ ابراہیمیہ، ۱۹۴۰ء، ص ۲۳۔

ii۔ نصیر الدین ہاشمی، ''دکن میں اُردو''، ۱۹۸۵ء، ص ۴۷۸۔

iii۔ محی الدین قادری زور، ڈاکٹر، ''داستانِ ادب حیدر آباد''، ادارہ ادبیاتِ اُردو، حیدر آباد، ۱۹۵۱ء، ص ۹۵۔

۴۔ بحوالہ 'حیات ماہ لقا'، ص ۲۱۔

۵۔ ''اختر حسین اختر۔ ماہ لقا بائی چندا'' مشمولہ مرقع سخن، ص ۸۶، جلد اوّل (مرتبہ) ڈاکٹر محی الدین قادری زور، حیدر آباد، ۱۹۳۵ء

۶۔ محی الدین قادری زور، ڈاکٹر، ''داستانِ ادب حیدر آباد''، ص ۹۴۔

۷۔ شفقت رضوی (مرتبہ)، ''دیوان ماہ لقا بائی چندا''، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۰ء، ص ۴۵-۴۴۔

۸۔ محی الدین قادری زور، ڈاکٹر، ''تذکرہ مخطوطات''، جلد سوم، ص ۱۱۸، دہلی، ۱۹۸۴ء۔

۹۔ ایضاً۔۔ غلام حسین خاں بیدر کے رہنے والے تھے، دکنی ادب کے مورخ اور آصفی خاندان کے موروثی منصب دار تھے۔ ۱۱۹۰ھ میں غلام سیّد خاں ارسطو جاہ کے میر منشی مقرر ہوئے مختلف جنگی مہمات میں ان کے ساتھ رہے اس دوران چندا سے بھی تعارف ہوا۔ پھر کچھ عرصہ گوشہ نشینی اختیار کی اور اسی دوران فارسی شاعری کرتے رہے۔ حیدر آباد میں مہاراجہ چندولعل کے دربار میں مرزا بیدل کے رنگ میں ایک اردو قصیدہ اور مخمس پیش کرنے پر درباری شعرا میں شامل ہو گئے۔ ۱۲۲۵ھ میں ان کی ملاقات چندا سے دوبارہ ہوئی تو جوہر کی چندا کے محل تک رسائی ہوئی کچھ عرصہ بعد دوبارہ بیدر لوٹ گئے اور پھر ۱۲۲۸ھ میں چندولعل کے بیٹے کی شادی پر آئے تو ایک تہنیت نامہ پیش کرنے کے علاوہ اپنی تصنیف تحفۃ الہند راجہ کو پیش کی جس میں ہندوستان اور دکن کے

بادشاہوں اور راجاؤں کے احوال درج ہیں۔ ماہ لقا چندا نے محل میں دوبارہ جانا شروع کیا تو چندا کی فرمائش پر جوہر نے یہ تالیف مکمل کی اصل نسخے میں تصاویر بھی تھیں مگر اس کاب کے تین دستیاب نسخوں میں سے کسی میں بھی تصاویر نہیں ہیں ان تین مخطوطات میں ادارۂ ادبیات اردو میں وہ ماہ نامہ برٹش میوزیم میں تاریخ دل افروز اور ذخیرۂ عبدالحق میں 'تجلیات ماہ لقا' کے نام سے موسوم ہیں۔ (تفصیل کے لیے ملاحظہ فرمایئے دیوان مہ لقابائی چندا از شفقت رضوی، ص۳۰-۲۹)

۱۰- قاسم، قدرت اللہ۔ ''مجموعہ نغز'' (مرتبہ) حافظ محمود شیرانی نیشنل اکادمی دریا گنج، دہلی ۱۹۷۳ء، ص ۱۷۱

۱۱- 'ماہ لقا بائی چندا کی شاعری' ص ۱۶۴

۱۲- 'دیوان ماہ لقا بائی چندا' ص ۳۴

۱۳- 'دیوان ماہ لقا بائی چندا' از شفقت رضوی، ص ۳۳

۱۴- ایضاً، ص ۳۹

ڈاکٹر طیب منیر

آفتاب

مشرقی ہندوستان کا ماہوار، مصور، اردو رسالہ

آغا حشر کاشمیری کے خاکے (۱) میں مولانا چراغ حسن حسرت نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''میں نے رسالہ 'آفتاب' کے کچھ پرچے بغل میں دبائے، لالہ برج لال نے ٹوپی ٹیڑھی کر کے سر پر رکھی اور رخط مستقیم آغا کے ہاں پہنچے''۔ اول اول تو معلوم نہ ہو سکا کہ 'آفتاب' کیا چیز ہے، سوائے اس کے کہ کوئی ادبی رسالہ ہوگا۔ مگر جب راقم نے حسرت پر تحقیقی کام کا آغاز کیا تو معلوم ہوا کہ یہ مشرقی ہندوستان کا وہ بلند پایہ ادبی اردو رسالہ ہے جو ۱۹۲۶ء میں کلکتہ سے حسرت کی ادارت میں نکلتا تھا۔

'مردم دیدہ' میں حسرت لکھتے ہیں:

> ''پنجاب فائن آرٹ پریس والے برج لال بابو کو رسالہ نکالنے کا شوق تھا اور مجھے ایڈیٹر بننے کا، آخر ہم دونوں کے اشتراک سے ۱۹۲۵ء کے اواخر میں رسالہ آفتاب نکلا''۔ (۲)

'آفتاب' کلکتہ کے سرورق پر جلی حروف میں یہ عبارت درج ہوتی تھی 'آفتاب آمد دلیل آفتاب' اور اس کے نیچے یہ تحریر چھپتی تھی ''مشرقی ہندوستان کا اکیلا، ماہوار، مصور اردو رسالہ'' یہ رسالہ کم وبیش ڈیڑھ سال تک شائع ہوتا رہا۔ اس دوران معروف ادبی شخصیات نے اس کی قلمی معاونت کی۔

جنوری ۱۹۲۶ء میں آفتاب کی آمد پر کلکتہ سے نکلنے والے مشہور اخبار 'عصر جدید' کے مدیر مولانا شائق احمد عثمانی نے لکھا:

''' آفتاب' غالباً مشرقی ہندوستان میں اپنی نوعیت کا
پہلا اردو رسالہ ہے جو کلکتہ کے افق سے طلوع ہوا ہے
اور ہم کو امید ہے کہ اس کی شعاعیں اردو کی دنیائے
ادب کو روشن و منور کر دیں گی۔ یوں تو کلکتہ بنگال کا
صدر مقام ہے اس لیے سرکاری طور پر اس کی زبان
بنگلہ کہی جاتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کلکتہ کی آبادی کا بڑا
حصہ اردو بولتا ہے۔ اس لیے یہ کہنا ہرگز خلاف واقعہ
نہیں''۔(۳)

'آفتاب' کے قلمی معاونین میں ایسے نام بھی آتے ہیں جو کسی تعارف کے محتاج نہیں۔ پہلے شمارے ہی میں کئی ایسے لکھنے والے سامنے آتے ہیں جو پہلے ہی سے شعروادب میں اپنا ایک مقام رکھتے تھے، جیسے ابوالمعانی حضرت اختر شیرانی الافغانی، مظہر حسین شمیم رائے پوری (۴)، فرخ دہلوی، ابوالعلا حکیم ناطق دہلوی، مولانا شائق احمد عثمانی وغیرہ۔ پہلے شمارے میں زیادہ تر مضامین مدیر کے قلم سے نکلے، جس کے بارے میں انہوں نے لکھا ہے:

'' میں نیا نیا اخبار نویسی کے میدان میں آیا تھا پہلے
پرچے کے تقریباً سارے مضامین خود لکھے۔ ایک دو
افسانے تھے۔ دو تین غزلیں، تین چار ذرا سنجیدہ قسم
کے مضامین ....''۔

چراغ حسن حسرت نے اپنے ذاتی نام کے علاوہ قلمی ناموں سے آفتاب میں اپنی تخلیقات پیش کیں۔ اس کی وجہ مضمون نگاروں کی کمی تھی۔ ہر مہینے سارے مضامین لکھنا ذرا ٹیڑھا کام تھا۔ حسرت لکھتے ہیں۔ ''اس لیے اچھے اچھے مضمون نگارون کی جستجو ہوئی۔ سید نجیب اشرف ندوی پاس ہی رہتے تھے، پہلے انہیں گانٹھا، پھر ان کے توسط سے پروفیسر

محفوظ الحق سے ملا اور انہوں نے حضرت خیال کی خدمت میں پہنچا دیا''۔ موخر الذکر شخصیت کا پورا نام سید نصیر حسین خیال تھا۔ انہوں نے آفتاب کے لیے کئی وقیع مضامین تحریر کیے، کچھ مضامین قلمی نام سے بھی لکھے۔ چند عنوانات درج کیے جاتے ہیں۔

۱۔ میر ضاحک ۲۔ ہندی ہمارا لباس ۳۔ ہندو اور اہل ہند، غذا ۴۔ اسلام زبان ندارد ۵۔ داستان اردو ۶۔ ہندو اہل ہند موسم وغیرہ۔ خیال مرحوم کے یہ مضامین بعد میں کچھ تبدیلیوں کے ساتھ کتابی صورت میں حیدر آباد دکن سے داستان اردو کے نام سے شائع ہوئے۔ نصیر حسین خیال نے آفتاب میں مانی فطرت حضرت ارژنگ (۵) کے نام سے بھی کچھ مضامین تحریر کیے جن میں ''ہمارے پانچ ملک الشعراء'' (۶) اور فردوسی و انیس سامنے آتے ہیں۔

'آفتاب' کے مضمون نگاروں میں دوسرا اہم نام مولوی محفوظ الحق کا ہے۔ وہ اخبار علمیہ کے علاوہ تحقیقی مضامین بھی لکھا کرتے تھے۔ جیسے ایک بنگالی ہندو نے تذکرہ شعرائے اردو یا تذکرہ کے عنوان سے ایک طویل مضمون تین قسطوں میں لکھا جو مولف محل خانہ اور مدیر 'ادیب' سید علی سجاد مرحوم کے بارے میں ہے۔ 'اخبار علمیہ'' آفتاب' کا انتہائی معلومات افزا حصہ تھا جو مولوی محفوظ الحق علمی خبروں کو نہایت جستجو اور کاوش سے فراہم کرتے تھے کہ کلکتہ کی زبان اردو ہے۔ بس کلکتہ سے ایک ایسے ماہوار ادبی رسالہ کا نکلنا اتنا تعجب انگیز نہیں جتنا نہ نکلنا قابل افسوس ہے.............. مشرقی ہندوستان میں اس پایہ کا کوئی دوسرا اردو رسالہ موجود نہیں۔

'آفتاب' کے علمی و ادبی معیار کے بارے میں کئی اخبارات و رسائل نے اپنی رائے کا اظہار کیا۔ انگریزی کے موقر اور وقیع جریدے 'مسلم کرانیکل' نے ان الفاظ میں اپنے خیالات کو شائع کیا۔ آفتاب نے اکتوبر ۱۹۲۶ء کے شمارے میں وہ تبصرہ درج کیا ہے:

''ہم آسمان صحافت کے اس نئے ستارہ کا خیر مقدم

کرتے ہیں ۔ ’آفتاب‘ ایک اعلیٰ درجہ کا مصور اردو صحیفہ ہے جو چند ماہ سے زیر ادارت مسٹر چراغ حسن حسرتؔ شائع ہو رہا ہے ۔ اس کے مضامین اعلیٰ ادبی معیار کے ہیں ۔ ہمارے سامنے نظم و نثر میں اردو ادب جدید کے جواہر پارے پڑے ہیں ۔ رسالہ کا حسن صوری دنیائے صحافت میں بہترین چیز ہے‘‘۔

مولانا شائق احمد عثمانی نے آفتاب کی ترقی کے لیے جو امید باندھی تھی وہ تھوڑے ہی عرصے بعد پوری ہوگئی ۔ یہ رسالہ اس علمی و ادبی معیار تک جا پہنچا کہ پنجاب کے ادبی رسائل نے اس کے مندرجات کو اپنے ہاں شائع کرنا شروع کر دیا۔ ستمبر ۱۹۲۶ء کے لمحات میں مدیر آفتاب کو لکھنا پڑا۔

’’آج کل ادبی ڈاکوؤں کی دست برد سے بچنا بہت مشکل ہے۔ پنجاب کے بعض جرائد بلا حوالہ ’آفتاب‘ کے مضامین نظم و نثر شائع کر رہے ہیں ۔ ایک رسالہ نے بھی ہمارے نتائج فکر کو اپنانا شروع کر دیا ہے۔ بتائیے اس ستم ظریفی کا کیا جواب ہے‘‘۔

قبل اس کے کہ ان ادباء و شعراء کا مختصر ذکر کیا جائے جو آفتاب کو آفتاب بنانے میں مددگار ثابت ہوئے ۔ مدیر کے الفاظ میں اس رسالے کو شائع کرنے کی غرض و غایت درج کی جاتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

’’ہمارا ادبی منشا ہے کہ آفتاب کے صفحات گراں پایہ علمی مضامین سے مالا مال نظر آئیں ۔ ہم اسے بتدریج بلند ادبی معیار پر لے آئیں گے بشرطیکہ ملک کے اہل قلم حضرات ہماری حوصلہ افزائی فرمائیں‘‘۔

'آفتاب' میں شائع ہونے والے شعراء میں شاد عظیم آبادی، وحشت کلکتوی، اختر شیرانی کے نام نمایاں ہیں۔ چراغ حسن حسرت کی ابتدائی شعری کاوشیں بھی پہلی بار 'آفتاب' ہی میں سامنے آئیں۔

مشرقی ہندوستان کے اس بلند پایہ ادبی رسالے میں 'لمحات' کے زیر عنوان تنقیدات کا حصہ بھی قابل مطالعہ ہوتا تھا۔ معاصر ادبی رسائل پر تبصرہ تحقیق وتنقید کے کئی در وا کرتا ہے۔ جیسے جادو (ڈھاکہ) بہارستان (لاہور) مرقع (لکھنؤ) زمانہ (کانپور) انقلاب (لاہور) اور الناظر (لکھنؤ) وغیرہ پر تبصرے اس لائق ہیں کہ ان کا مطالعہ کیا جائے۔ ان تبصروں سے آفتاب کی علمی وقعت اور ادبی وقار کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ ہزار داستان (لاہور) پر تبصرہ کرتے ہوئے تین صفحات پر علامہ تاجور نجیب آبادی کی فاش غلطیوں پر بھی تبصرہ کر گئے ہیں۔ اسی طرح سہیل (علی گڑھ) پر تبصرہ مفید معلومات فراہم کرتا ہے۔

اردو نثر کی ثروت مندی اور شاعری کی برومندی میں ادبی رسائل کا جو شاندار حصہ ہے وہ ناقابل فراموش ہے۔ آفتاب کلکتہ اگرچہ شعلۂ مستعجل ثابت ہوا پھر بھی اردو رسائل کی تاریخ میں اس کا نام صوری ومعنوی محاسن کے ساتھ زندہ رہے گا۔

حواشی وتعلیقات

۱۔ مردم دیدہ، چراغ حسن حسرت، لاہور، دارالاشاعت، ۱۹۳۹ء۔

۲۔ حسرت صاحب سے بھول ہوگئی، 'آفتاب' کا پہلا شمارہ، جنوری ۱۹۲۶ء میں شائع ہوا۔

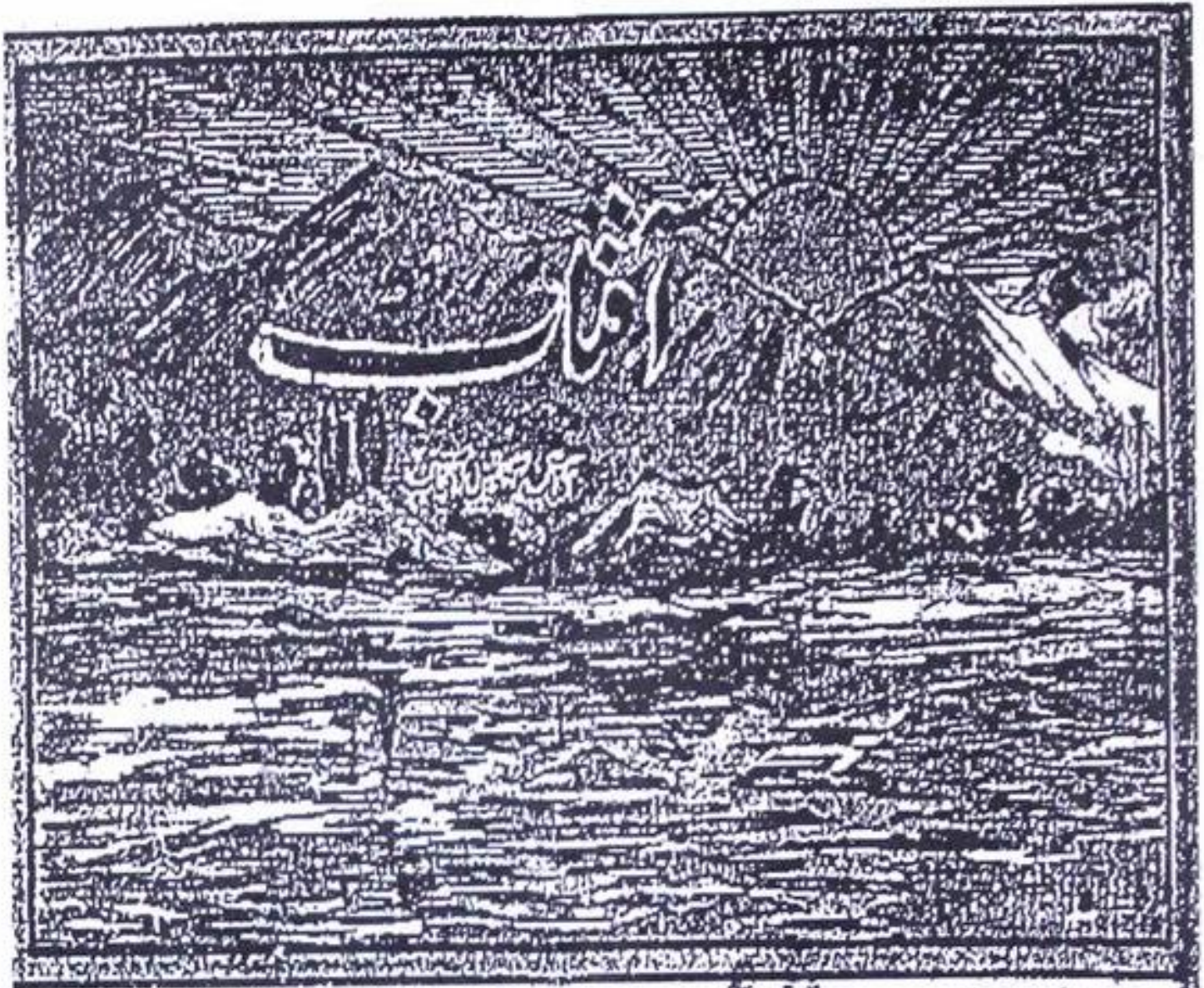
۳۔ بالغ نظر عالم، علوم ومعارف قرآنی کے مفسر، پر جوش خطیب اور کامیاب صحافی تھے۔ قصبہ پورینی ضلع بھاگلپور میں پیدا ہوئے۔ مولانا عبیداللہ سندھی اور

مولانا حمید الدین فراہی سے استفادہ کیا۔ کئی رسائل کی ادارت کی، کلکتہ سے عصر جدید (روزنامہ) جاری کیا۔ قیام پاکستان کے بعد یہ اخبار کچھ عرصہ تک کراچی سے بھی نکلتا رہا۔ عصر جدید کا مکمل فائل ہمدرد لائبریری کراچی میں موجود ہے۔

۴۔ مظفر حسین شمیم، اختر حسین رائے پوری کے بڑے بھائی تھے۔ عصر جدید (کلکتہ)، آفتاب (کلکتہ)، عالمگیر (لاہور) اور کئی ادبی رسائل میں نثری اور شعری تخلیقات پیش کرتے رہے۔ افسانہ نگار بھی تھے۔ ایک کتاب 'ہماری رسمیں' بھی ملتی ہے۔ ان کا شعری مجموعہ عنقریب لاہور سے شائع ہوگا۔

۵۔ نواب نصیر حسین خیال 'ارژنگ' کے قلمی نام سے بھی لکھتے رہے۔ دیکھیے شیرازہ، لاہور، یکم جنوری ۱۹۳۷ء اور 'مردم دیدہ'، ص ۴۳۔

۶۔ ''ہمارے پانچ ملک الشعراء'' سر عبدالرحیم، سر علی امام، عبداللہ یوسف علی، صاحبزادہ آفتاب احمد خاں اور ڈاکٹر ضیاالدین۔ ان پانچوں میں ایک بھی ایسا نہیں جسے شاعری سے کوئی تعلق ہو۔ یہ ایک طنزیہ مضمون تھا۔

۷۔ مولانا محفوظ الحق (۱۹۰۰ـ۱۹۴۶ء) موضع سعداللہ پور، ضلع پٹنہ (بہار) میں پیدا ہوئے۔ کلکتہ یونیورسٹی سے ایم۔اے فارسی اور ایم۔اے عربی کے امتحانات پاس کئے۔ پریسیڈنسی کالج کلکتہ میں بحیثیت فارسی، اردو اور عربی لیکچرر منسلک رہے۔ تصانیف میں داراشکوہ کی فارسی تصنیف مجمع البحرین کا انگریزی ترجمہ، دیوان کامران کا انگریزی ترجمہ، احمد رازی کی ہفت اقلیم کو مرتب کیا۔ رباعیات عمر خیام کا انگریزی ترجمہ، احمد جنیدی کی مثنوی ماہ پیکر کو ترتیب دیا۔ مولانا کے انگریزی مقالات اور خطوط بھی علمی نقطۂ نظر سے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کے چند خطوط بنام ڈاکٹر مختارالدین احمد آرزو اور نصیر الدین ہاشمی نقوش مکاتیب نمبر میں شائع ہو چکے ہیں۔

نمبرا مشرقی ہندوستان کا اکیلا ماہوار مصور اردو رسالہ جلدا

EDITOR:	مدیر
Charagh Hasan Hasrat.	چراغ حسن حسرت

RATES.

	Rs.	As.
Annual Subscription	2	12
Half Yearly	1	8
Single copy	0	4
Foreign countries	4	0

(POSTAGE EXTRA.)

چندہ سالانہ	۲/۱۲	
ششماہی	۱/۸	بیرونجات کیلئے
فی پرچہ	۴/	للعہ

(علاوہ محصول ڈاک)

دی پنجاب فائن آرٹ پریس نمبر ۱ گنگا [illegible] میں چھپ کر دفتر آفتاب سے شائع ہوا

نقاد ماہانہ نقاد (دہلی) کلا — جنوری ۱۹۲۶

افتاب

جلد ۱ ماہ اپریل و مئی ۱۹۲۶ء نمبر ۴ و ۵

تصاویر۔ برکھارت کی ایک رات تصویر شاہجہان (زمانہ اسیری میں) نورجہان (بچپن)

آفتاب کلکتہ

بابت ماہ مئی ۱۹۲۷ء

آفتاب

رجسٹرڈ نمبر سی ۱۴۴۸

جلد ۲ | بابت ماہ مئی ۱۹۲۷ء | نمبر ۵

فہرست مضامین

تصویر:- آغاز بہار

آفتاب

رجسٹرڈ نمبر سی ۱۳۴۰

جلد | ماہ جون سنہ ۲۶ء | نمبر

فہرست مضامین

تصاویر

ڈاکٹر عطش درانی☆

اردو کے لیے قدیم پنجابی الفاظ و اصطلاحات نگاری کا ایک اہم ماخذ

اردو میں تکنیکی اور پیشہ وارانہ اصطلاحات کے حوالے سے عام طور پر سرحد کے علاقوں کو پیش نظر رکھا جاتا رہا ہے اور قدیم پنجابی اور سندھی کو شاذ ہی اہمیت دی گئی۔ اس کا باعث اول تو یہ تھا کہ اردو کے ساتھ ہندی کے تنازع کی لپیٹ میں قدیم پنجابی جیسی زبانیں بھی آ گئیں جو دراصل قدیم ہندی کی بنیادی بولیاں تھیں جبکہ پیشہ ورانہ اصطلاحات کے لیے پشاور، لاہور، جھنگ، ملتان وغیرہ کو پورے برصغیر میں مرکزی حیثیت حاصل تھی اور اکثر ہنرمند یا تو ان مراکز سے ہندوستان بھر میں پھیلے یا پھر یہاں مجتمع ہوئے۔ انگریزی دور میں دارالحکومتوں میں ان کے مرتکز ہونے کے بعد پیشہ ورانہ اصطلاحات کا منبع و مرکز انہی صدر مقاموں کو سمجھ لیا گیا اور یوں اس طرف توجہ نہ دی جا سکی۔ دوسرا بڑا سبب اردو کی عمومی لغات نگاری اور اصطلاحات نگاری میں امتیاز نہ ہونا بھی تھا اور یوں یہ امر عدم توجہی کا سبب بنا۔

اپنے مقالہ ''اردو اصطلاحات سازی'' (۱۹۹۳ء) میں اس بات کا جائزہ لیتے ہوئے پہلی بار لغت نگاری کے ایک ایسے کام کی طرف توجہ دلائی گئی تھی جو آر سی ٹیمپل کے رسالے The Indian Antiquary میں دسمبر ۱۹۰۸ء سے نومبر ۱۹۲۴ء تک مختلف حصوں اور قسطوں میں شائع ہوتا رہا اور اس کا دائرہ کار زیادہ تر مغربی پنجاب کی پیشہ ورانہ اور تکنیکی اصطلاحات تک محدود رہا۔[1] ایچ اے روز (Rose) (آئی سی ایس) نے یہ سلسلہ

☆ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔

چار حصوں میں مرتب کیا تھا جنھیں اگر یک جا کر لیا جائے تو ہندکو ، ملتانی ، جھنگوی ، پوٹھوہاری، ریاستی ،جٹکی ،سرائیکی بولیوں کے علاقوں کی تکنیکی یا پیشہ ورانہ اصطلاحات اور روزمرہ الفاظ پر مشتمل ایک جامع اور بڑا لغت مرتب ہو جاتا ہے۔

ایچ اے روز نے حصہ اول کو انگریزی / رومن حروف تہجی کے اعتبار سے دسمبر ۱۹۰۸ء، جنوری ۱۹۰۹ء، مارچ ۱۹۰۹ء اور اپریل ۱۹۰۹ء کے شماروں میں شائع کیا۔ حصہ دوم اگست ۱۹۰۹ء، ستمبر ۱۹۰۹ء، اکتوبر ۱۹۰۹ء، نومبر ۱۹۰۹ء، دسمبر ۱۹۰۹ء اور جنوری ۱۹۱۰ء میں شائع کیا۔ حصہ سوم اگست ۱۹۱۰ء، ستمبر ۱۹۱۰ء، جولائی ۱۹۱۱ء، اگست ۱۹۱۱ء، ستمبر ۱۹۱۱ء، اکتوبر ۱۹۱۱ء، نومبر ۱۹۱۱ء، دسمبر ۱۹۱۱ء، فروری ۱۹۱۲ء، اپریل ۱۹۱۲ء، جون ۱۹۱۲ء، جولائی ۱۹۱۲ء، اگست ۱۹۱۲ء، دسمبر ۱۹۱۲ء کے شماروں میں شائع کیا۔ پھر تقریباً دس برس کے تعطل کے بعد مارچ ۱۹۲۳ء سے یہ سلسلہ چوتھے حصے کی صورت میں شائع ہونا شروع ہوا، جومئی ۱۹۲۳ء، اکتوبر ۱۹۲۳ء، نومبر ۱۹۲۳ء، مئی ۱۹۲۴ء، جولائی ۱۹۲۴ء، ستمبر ۱۹۲۴ء اور نومبر ۱۹۲۴ء کے شماروں میں تکمیل پذیر ہوا۔ مصنف نے اسے ریورنڈ ٹی گراہم بیلی(Bailey) کی مجوزہ کتاب The Languages of Northern Himalyas کے لیے بھی بنیادی کام قرار دیا ہے جو رائل ایشیاٹک سوسائٹی کی طرف سے شائع کی جارہی تھی۔

ان اقساط میں سے کوئی آٹھ ہزار سے زائد اصطلاحات ،ان کے معانی ، علاقے اور ماخذ و کتابیات مذکورہ ہوئی ہیں ۔ پہلے حصے کے ماخذوں میں O'Brien کی ملتانی گلاسری ، جیوکس Jukes کی مغربی پنجابی او رانگریزی ڈکشنری(Western Panjabi and English Dictionary)،اور ولسن کی Grammar and Dictionary of Western Punjabi نیز Diack کی کولو بولی پر کتاب، ڈسٹرکٹ سیٹلمنٹ رپورٹ، انڈسٹریل مونوگراف ،گزیٹر آف ملتان ،گزیٹر آف ڈیرہ غازی خان ، گزیٹر آف بہاولپور وغیرہ،Tuppir کی کتاب "Punjab

"Customary Law" شامل ہیں ۔ ان کے علاوہ متعدد اہل علم نے بھی اس کی تدوین میں حصہ لیا۔

دوسرے حصے کے اہم ماخذوں میں سیٹلمنٹ رپورٹ ۔ پنجاب کے نصف مشرقی حصے اور صوبہ سرحد کے قدرے نصف حصے کے گزیٹر خاص طور پر منٹگمری (ساہیوال)، مظفر گڑھ، چناب کالونی گزیٹر کو بھی شامل کیا گیا۔ ہزارہ، کوہاٹ، بنوں، ڈیرہ اسماعیل خان، گجرات، سوات، دیر، باجوڑ کی بولیوں کا احاطہ بھی کیا گیا ہے۔ دوسرے حصے میں زیادہ تر ثقافت، رسوم ورواج اور عمومی امور کی اصطلاحات دی گئی ہیں تاہم ان میں تکنیکی الفاظ بھی شامل ہیں۔

تیسرے حصے کے ماخذوں میں سر ڈینزل ابٹ سن (Denzil Ibbetson) کی ضلع کرنال کے بارے میں، سر جے لائل کی ضلع کانگڑہ کے بارے میں سیٹلمنٹ رپورٹیں، ایس آر ولیمز کی کتاب ''پنجاب پولیس''، مس فرانس کی پنجابی ڈکشنری کے ضمیمے، ''چمبہ مشن'' پر ڈاکٹر ہچن سن (Hutchinson) کے مقامی الفاظ کی توضیحات اہم ہیں۔ اس میں نظر ثانی شدہ گزیٹر، گراہم بیلی کی سپلیمنٹ ٹو پنجابی ڈکشنری بھی زیر استعمال رہی جس میں سے پنڈت ٹکارام جوشی کی مرتبہ پہاڑی فرہنگ استعمال کی گئی۔ تیسرا حصہ عموماً مطبوعہ کتابوں سے اخذ کیا گیا ہے۔ اس لیے اس حصے میں الفاظ کی تعداد زیادہ ہے۔

چوتھے حصے میں ریاست بہاولپور اور ریاست چمبہ کے گزیٹر، شملہ سیٹلمنٹ رپورٹ، ریاست شملہ کے گزیٹر، ریاست سرمر کے گزیٹر، منڈی اور سکیت ریاستوں کے گزیٹر، A Compendian of Punjabi Customary Law, Glossary of Punjab Tribes and Castes، اس کے علاوہ بھائی میا سنگھ کی پنجابی لغت کو بھی زیر استعمال رکھا گیا۔ چوتھے حصہ میں زیادہ تر جانوروں، پودوں، جڑی بوٹیوں، معدنیات اور زمین سے متعلق الفاظ واصطلاحات، اوزان اور پیمائشیں شامل ہیں۔

یہ لغت مرتب کرنے کی بنیادی وجہ مسٹر روز کے نزدیک یہ تھی کہ: [۲]

موجودہ پنجابی لغات کسی طرح بھی مکمل نہیں ۔ بھائی میا سنگھ کا کام (شائع کردہ منشی گلاب سنگھ، لاہور ۱۸۹۵ء) ایک قدیم پنجابی لغت پر منحصر ہے جسے جینویر (Janvier) نے مرتب کیا تھا۔ وہ ۱۸۵۰ء میں لدھیانہ مشن پریس سے شائع ہوئی تھی ۔ ملتانی الفاظ کے لیے اس نے اوبرائن (O'Brien) کی Multani Glossary پر انحصار کیا تھا۔ جیوکس (Jukes) کی لغت Western Punjabi and English Dictionary ؎۳ بھی اوبرائن کی گلاسری پر منحصر ہے۔ اس کے ساتھ اس کے ماخذوں میں پنجاب پریس، لاہور سے ۱۸۹۹ء میں شائع ہونے والی ولسن کی Grammar and Dictionary of Western Punjabi بھی شامل ہے۔ ملتانی گلاسری کو دوبارہ مسٹر ولسن اور پنڈت ہری کشن کول نے مرتب کرکے پنجاب گورنمنٹ پریس لاہور سے ۱۹۰۳ء میں شائع کیا۔ ڈیاک (Diack) کی کتاب Kulu Dialect of Hindi میں کولو (پہاڑی) الفاظ کی فرہنگ بھی شامل کی گئی ہے۔ علاوہ ازیں ضلعی آبادکاری کی رپورٹیں اور گزیٹر بھی ایسا بہت سا ذخیرہ رکھتے ہیں جنھیں اس سے پہلے پنجابی کے کسی لغت میں ماخذ نہیں بنایا گیا تھا۔ چنانچہ مندرجہ ذیل چاروں سلسلوں میں سے پہلے سلسلے میں تکنیکی اور پیشہ ورانہ اصطلاحات ہیں، سلسلہ نمبر۲ میں آبادکاری کی رپورٹوں اور گزیٹر سے الفاظ لیے گئے ہیں اور ایک اور حصہ سلسلہ نمبر۳ کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ گزیٹر میں ایک دلچسپ ماخذ چناب کالونی کے حوالے سے درج ہے اس لیے اسے ضلع گجرات سمجھنا چاہیے۔ ؎۴

ایک طویل عرصے کے بعد روز نے مزید الفاظ چوتھے سلسلے کے طور پر مرتب کیے اور یوں اس پنجابی لغت کا دائرہ کار وسیع تر ہو گیا جو ایک طرف شملہ، دوسری طرف چمبہ، تیسری طرف بہاولپور اور چوتھی طرف پشاور اور ہزارہ تک کے علاقوں میں پنجابی کی مختلف بولیوں کو محیط تھا۔ Mc Clagan کو مرتب کردہ ملتان گزیٹر (2-1901), Diack کا مرتب کردہ ڈیرہ غازی خان گزیٹر بھی اس کے لیے اہم ہیں جو Jukes وغیرہ کے پیش نظر نہیں تھے۔

روز الفاظ مرتب کرتے ہوئے انھیں رومن حروف میں لکھتا ہے۔ اس کے بعد ان کے معانی پیش کرتا ہے۔ پھر کتاب/ ماخذ کا حوالہ اور آخر میں اگر کسی اور زبان کے اشتقاق کا ذکر کرنا ہو تو وہ بھی شامل کرتا ہے۔ مثلاً پہلی قسط میں چند الفاظ ملاحظہ ہوں۔ [۵]

"Badam: a kind of silk. Mono: silk Industry,

P.20, (Per. baoloma)"

یعنی ''بدام'' کی اصطلاح ایک قسم کے ریشم کے لیے استعمال ہوتی ہے جس کا ذکر مونوگراف ''سلک انڈسٹریز'' کے صفحہ نمبر ۲۰ پر ملتا ہے۔ فارسی میں اسے باؤلاما کہتے ہیں۔

Chankangon (? ekum-): a bracelet with pendants; Shahpur.

Mono: Gold and Silver Work, pp. 32 to 34.

یعنی ''چن کنگن'' (ہجے مختلف بھی ملتے ہیں)، ایک چوڑی یا کنگن جس کے ساتھ آویزے بھی ہیں۔ شاہ پور (سرگودھا) کے علاقے کا لفظ ہے۔ مونوگراف ''گولڈ اینڈ سلور ورک'' کے صفحات نمبر ۳۲ تا ۳۴ پر اس کا ذکر ہے۔

Chhinka: a net suspended from the roof as a receptacle for clothes, food etc.; in the east: also the cattle muzzle used at the threshing floor in karnal. Mono: Fibrous Manufactures, P.14.

یعنی ''چھینکا'' چھت کے ساتھ لٹکا ہوا جال/ جالی جس میں کپڑے، خوراک وغیرہ رکھی جاتی ہے۔ مشرقی (پنجاب) کا لفظ۔ مزید برآں کرنال میں آٹا پیتے ہوئے مویشیوں کے منہ پر چڑھانے کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مونوگراف ''فائبرس مینوفیکچرز'' صفحہ نمبر ۱۴۔

Dokara : an alloy of gold contain a masha of silver and one of copper to one tola of gold; Dera Ismail Khan and Sialkot. cf. dorassa. Mono: Gold and Silver work, p.4.

یعنی ''ڈوکرا'' سونے کی ایک بھرت جس میں سونا ایک تولہ میں چاندی ایک ماشہ اور ایک ماشہ تانبہ ملایا جاتا ہے۔ ڈیرہ اسماعیل خان اور سیالکوٹ میں مستعمل ہے۔ بحوالہ لفظ

''دورسہ''۔

بعض الفاظ و اصطلاحات بہت دلچسپ معلوم ہوتی ہیں جیسے ''بھیرہ'' دراصل ایک جنگلی بوٹی کا نام ہے جو چناب کے علاقے میں ہوتی ہے اور ''گجرات'' پتھروں سے پاک نچلی سطح کی زمین کا نام ہے۔ چکی کوہاٹ کے علاقے میں صرف نمک کے بلاک کو کہتے ہیں۔ چوگا جھنگ میں اونٹ کے چھ سالہ بچے کو اور چھتر ملتان میں اونٹ کے تین تا چار سالہ بچے کو کہتے ہیں۔ دفتر پشاور میں زمین کو کہتے ہیں۔ کھمبا ہزارہ میں اناج کوٹنے والے ڈنڈے کا نام ہے۔

یوں یہ چاروں حصے مستعمل پنجابی/اردو اصطلاحات کا ایک بہت بڑا ذخیرہ لیے ہوئے ہے جنھیں باہم مربوط کر کے شائع کرنے کی ضرورت ہے۔ مزید برآں ان الفاظ و اصطلاحات کو اردو، پنجابی، سرائیکی املا میں بھی لکھا جائے تو مفید ہوگا۔

جہاں تک لغات نگاری کی خصوصیات کا تعلق ہے، ان میں سے بعض دوسرے لغات سے مختلف اور منفرد ہیں، چنانچہ ان میں سے چند ایک کا تجزیہ پیش کیا جا رہا ہے۔

پنجابی میں استعمال ہونے والے بعض فارسی الفاظ بھی شامل ہیں اور بعض کے ماخذ بھی درج ہیں جیسے آبخورہ، اگردان۔ دوسرے متبادل الفاظ کا حوالہ بھی ہے جیسے: ''ادھوڑی'' کیلیے ''دھوڑی'' و ''چرسہ''، ''ارتھرا'' کے لیے ''کھوپرا''۔ میا سنگھ کے لغت اور پلیٹس کی ڈکشنری کا حوالہ بھی کہیں کہیں ملتا ہے۔ متبادل لاطینی الفاظ بھی دیے گئے ہیں جیسے:

Ahan: The Himalayan nettle (Urtica Heterophylla);

Akalabir: Datisoa Cannabina.

Ankala: Calotropis gigantea.

Bhambiri: Antheraea Sivalika.

مختلف معانی کے ماخذ کے طور پر بھی بعض الفاظ دیے گئے ہیں جیسے ''بجلی کا جوڑا'' (کانوں

کا زیور) بجلی بمعنی ''چاند''۔

ایک سے کی مختلف اقسام پر الفاظ بھی ملتے ہیں جیسے:

اٹھاسی (پون گز لمبے ۸۰۰ دھاگوں کا کپڑا)

چونسی (پون گز لمبے ۴۰۰ دھاگوں کا کپڑا)

چھسی (پون گز لمبے ۶۰۰ دھاگوں کا کپڑا)

مختلف علاقوں کے الفاظ کو انھی کے مستعملہ اضلاع کے نام کے ساتھ درج کیا گیا ہے جس سے محل وقوع اور وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ بطور مثال چند اضلاع کے نام پیش ہیں:

سیالکوٹ: ودھایا (کاغذیا)، ٹویکو (کاغذیا)

راولپنڈی: وگار (پنگار) Vat

ڈیرہ جات: وٹہ

پشاور: یمو (چاندی کی قسم)

شاہ پور: تمہا کی بیل

ڈیرہ غازی خان: تروہا

جہلم: اگا (سونا صاف کرنے کا عمل)

کانگڑہ: آہن (ایک بوٹی)

کولو: اجوما گاگراشاہی (چاندی کی قسم)

نورپور کانگڑہ: املی کار (پشمینہ)

مظفر گڑھ: ببری ونک (سونے کی قسم)

حصار: بدھا (۱۰۱واں روپیہ)

کوہاٹ: بدلور (۱۰۱واں روپیہ)

شاہ پور: باگر (روئی)

گورداسپور: برہم پوری (ریشم)

بنوں: بالٹی (پیالی)

دہلی: چندرکلا (زیور)

لاہور: چارا، چرا (زیور)

ڈیرہ جات: چرخ (دہراپہیہ)

جھنگ: دھرمرا (زیور)

پشاور: ڈھونچا (جوتا)

ملتان: ارو (رسم)

اردو میں مرزا محمد علی اکبرالہ آبادی کی ''اصطلاحات ٹھگی'' (۱۸۳۹ء) کے بعد سے ۳۰۔۱۹۲۹ء میں ''بازاری زبان و اصطلاحات پیشہ وراں'' از منیر لکھنوی سامنے آئی۔ لیکن اس میدان میں سب سے بڑا کام مولوی محمد ظفر الرحمان نے انجام دیا جو ۱۹۲۹ء سے ۱۹۴۴ء تک ''فرہنگ پیشہ وراں'' کے نام سے شائع ہوتا رہا۔ ریورٹی کا ''تھیسارس'' ۱۸۵۹ء میں ایسے ہی پانچ ہزار الفاظ پر مشتمل تھا، جسے شائع ہونا چاہیے لیکن روز کا یہ لغت زیادہ جامع اور وسیع تر ہے جو لکڑی، چمڑے، لوہے، دھاتوں، کپڑے، ریشم وغیرہ کی اصطلاحات پر مشتمل ہے اور جو محض تحقیق کاروں کی دلچسپی کی چیز نہیں بلکہ عملاً اصطلاحات سازی کے ایک اہم ماخذ کی حیثیت رکھتا ہے۔

مقامی الفاظ و اصطلاحات کے بڑے حامیوں میں رائے سوہن لال، مولوی احمد دین اور دتاتریہ کیفی میں سے موخرالذکر زیادہ قابل توجہ تھے کہ ان کے نزدیک ''غیر زبانوں کے آگے ہاتھ پھیلانے کی عادت رفع ہونی چاہیے اور لوگوں کو چاہیے کہ اپنے ہی مسالے سے نئی عمارتیں بنائیں''۔ [۶]

مقامی زبانیں ہماری تکنیکی اصطلاحات کا اہم ماخذ اور ضروری منبع ہیں۔ اس لیے مستقبل کی اصطلاحات سازی میں اگر انھیں ملحوظ رکھا جائے تو یہ ایک بنیادی امر کو فروغ

دینے کا نام ہے۔ روز کا یہ لغت اسی سلسلے میں ایک اہم ماخذ کی صورت میں سامنے
آتا ہے۔

ماخذ

۱۔ انجمن ترقی اردو کی ''اصطلاحات پیشہ وراں'' پر تبصرے کے لیے دیکھیے میری کتاب ''اردو اصطلاحات سازی''، اسلام آباد، (طبع دوم)، ۱۹۹۴ء؛ ص: ۷۵۔۳۳۰۔

2. H.A. Rose, Contributions to Punjabi Lexicography, Series I, "The Indian Antiquary" Dec. 1908, P:360.
3. Kegan, Paul, Trench, Trubner and co; London, 1900.
4. Chenab Colonay Gazetter, 1904.
5. H.A. Rose, Op. Cit, Dec 1980, P:363.
6. برج موہن دتاتریہ کیفی، کیفیہ، کراچی: ۱۹۸۵ء؛ و ''نئے الفاظ'' اردو نامہ، لاہور، مارچ ۱۹۷۳ء، ص: ۱۵۶۔

پرتو روہیلہ

غالبؔ کی زندگی کے تین اہم فیصلے

غالبؔ کی زندگی پیدائش سے لے کر ان کی موت تک ہنگاموں سے لبریز رہی۔ قدم قدم پر وہ ایسے شدید حالات سے دوچار ہوئے جہاں انہیں سلیم الطبعی کے اظہار کے ساتھ قوت فیصلہ کے استعمال کی بھی شدید ضرورت ہوتی۔ سو اگر ان کی پُر آشوب زندگی کا احاطہ کیا جائے تو ایسے مواقع ہزاروں نہیں تو سیکڑوں ضرور ہوں گے جو ان کے لیے بہت اہم تھے۔ اب اگر سیکڑوں اہم واقعات سے اہم ترین منتخب کیے جائیں تو میری نظر میں وہ صرف تین بنتے ہیں اور وہ اس لیے نہیں کہ ان سے مقابل ہو کر غالبؔ نے انتہائی ہوشیاری اور سلیم الطبعی کا اظہار کیا بلکہ اس لیے کہ اس وقت کے حالات سے دوچار ہو کر غالبؔ نے جو فیصلے کیے وہ اتنے اہم، اثر انگیز اور دوررس تھے کہ انھوں نے نہ صرف غالبؔ کی زندگی کا رخ بدل دیا بلکہ اردو ادب کی تاریخ پر بھی نہ مٹنے والے نقوش مرتسم کر دیے۔ ان اہم ترین فیصلوں میں سب سے وقیع فیصلہ اسلوب بیدلؔ کو ترک کر کے آسان گوئی کا فیصلہ ہے۔ دوسرا فیصلہ وہ ہے جو انھوں نے کلکتے جاتے ہوئے لکھنؤ کے قیام کے دوران آغا میر سے ملاقات کے لیے اپنی چند شرائط پیش کر کے کیا اور تیسرا فیصلہ وہ ہے جو انھوں نے دہلی کالج کی مدرسی سے انکار کی صورت میں کیا۔ ظاہر ہے کہ ان تینوں فیصلوں میں پہلا فیصلہ تو خالصتاً ادبی ہے یعنی جس کا تعلق غالبؔ کی ادبی شخصیت اور ان کی ادبی اقدار سے ہے جب کہ باقی دونوں فیصلے غالبؔ کی معاش سے تعلق رکھتے ہیں اور اگرچہ فیصلوں کی اپنی بنیاد سماجی اور اخلاقی اقدار پر کیوں نہ ہو ان کے نتائج لازماً معاشی تھے۔ زیر نظر مضمون میں ان عوامل پر ہی بات ہوگی جو ان تینوں فیصلوں کا باعث ہوئے۔

عبدالصمد (ہرمزد) کا غالبؔ کی زندگی میں ورود ایک اتفاق بلکہ حسنِ اتفاق سہی

لیکن دس گیارہ سال کی عمر میں ان کا شاعری کی طرف میلان اور پھر ظہوریؔ اور بیدلؔ جیسے فارسی شعرا کی طرف رغبت تو لازمی ان کے فطری رجحانات تھے جن سے خود ان کے لیے کوئی مفر نہیں تھا۔اس لیے جب غالبؔ ''مبداء فیاض'' کی بات کرتے ہیں تو غلط نہیں کہتے۔ ورنہ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ عبدالصمد کے زیر اثر انہوں نے آگرے ہی میں فارسی شاعری بھی شروع کر دی ہوتی۔ جب کہ فارسی شاعری پر انہوں نے تقریباً کلکتے کے سفر کے دوران زور دیا۔ سو کلکتے کے قیام کے دوران سراج الدین احمد کے ایما پر جب انہوں نے ''گل رعنا'' کا انتخاب کیااور اپنے اردو کلام سے دو ثلث نکال کر ڈالے تو یہ اس دیوان سے تھا جو سفر کلکتہ سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔

گل رعنا کے دیباچۂ ریختہ میں غالبؔ بڑے شدومد سے تحریر فرماتے ہیں:

''نگارندۂ ایں نامہ را آں درسراست کہ پس از انتخاب دیوان ریختہ بگرد آوردن سرمایۂ دیوان فارسی برخیزد و باسفادۂ کمال ایں فریو دفن پس زانوۓ خویشتن نشیند۔ امید کہ سخن سرایانِ سخنور ستائی پراگندہ ابیاتی را کہ خارج ازیں اوراق یا بند، از آثار تراوشِ رگ کلک ایں نامہ سیاہ نشناسند و چامۂ گرد آور را درستایش ونکوہش آن اشعار ممنون و ماخوذ نسگالند یا رب این بوی ہستی نا شنیدہ از نیستی بہ پیدائی نارسیدہ یعنی نقشِ بضمیر آمدۂ نقاش کہ بہ اسداللہ خان موسوم و بہ مرزا نوشہ معروف و بہ غالبؔ متخلص است چنانکہ اکبرآبادی مولد و دہلوی مسکن است فرجام کارنجفی مدفن نیز باد۔'' (۱)

یہاں غالبؔ یہ نہیں بتاتے کہ وہ ایسا کیوں کر رہے ہیں یعنی اپنا دو تہائی اردو کلام نظری کر دینے کا سبب کیا ہے۔ البتہ وہ دیباچۂ ''گل رعنا'' میں اتنا ضرور فرماتے ہیں:

''میں نے اردو گوئی میں بھی وہی طریقہ روا رکھا ہے جو فارسی میں روا رکھا تھا۔ میری شاعری کے دو دروازے ہیں۔ ایک اردو اور ایک

فارسی۔''(۲)

دیباچے میں اصل الفاظ اس طرح ہیں:

''چوں در آغاز خار خار جگر کاویٔ شوقم ہمہ صرفِ نگارش اشعار اردو زبان بود در مسلک ایں تحریر نیز ہماں جادہ گزاردہ و ہماں راہ سپردہ شد۔ ہر آئینہ ایں چمنستان رادو در بروی منم کشودم۔ نخستیں در را باشعار ہندی بگو ہر آمودم و دو یمین در چوں آغوش شوق بروی پارسیاں واست و بنام ایں صحیفہ بزبان او اشناساں گل رعنا۔ الٰہی ایں گل رعنا را بگوشئہ دستار قبول جا دہی و ہر کہ ایں را گرامی می نہد سپاسی ازوی برمن نہی، اللہ بس باقی ہوس۔''(۳)

اب چونکہ پیراگراف ماقبل میں ہے کہ ''نگارندۂ ایں را آن .... بگرد آوردن سرمایۂ فارسی برخیزد'' اور یہاں وہ خود کہتے ہیں کہ ''جگر کاویٔ شوقم ہمہ صرف نگارش اشعار اردو زبان بود'' اس لیے ''مسلک ایں تحریر'' سے یہاں مطلب فارسی ہوا اور ''ہماں جادہ گزاردہ و ہماں راہ سپردہ شد'' سے مطلب یہ ہوا کہ فارسی میں بھی میں نے وہی راہ اختیار کی ہے جو اردو میں اختیار کی۔ جبکہ محترم شیخ محمد اکرام صاحب نے اس کے برخلاف لکھا ہے یعنی اردو میں وہ راہ اختیار کی جو فارسی میں اختیار کی تھی۔ بہرصورت فی الوقت مسئلہ زیر بحث صرف یہ ہے کہ خود پسند، مغلوب الانا، انفرادیت گزیدہ غالبؔ نے کن حالات کے تحت اپنے اسلوب شاعری میں تبدیلی کا فیصلہ کیا اور وہ کیا عوامل تھے جو اس فیصلے کے ذمہ دار ہوئے۔

ہم عصر شاہدوں میں حالیؔ سے بڑھ کر مستند اور مؤقر گواہ کون ہوسکتا ہے۔ سو وہ اس ضمن میں ''یادگار غالب'' میں کہتے ہیں:

''مرزا کے حق میں جو پیش گوئی میر تقی نے کی تھی اس کی دونوں شقیں ان کے حق میں پوری ہوئیں۔ ظاہر ہے مرزا اول اول ایسے

رستے پر پڑ لیے تھے کہ اگر استقامت طبع اور سلامت ذہن اور بعض صحیح المذاق دوستوں کی روک ٹوک اور نکتہ چیں ہمعصروں کی خردہ گیری اور طعن و تعریض سدِ راہ نہ ہوتی تو وہ شدہ شدہ منزل مقصود سے بہت دور جا پڑتے۔ سنا گیا ہے کہ اہل دہلی مشاعروں میں جہاں مرزا بھی ہوتے تھے تعریضاً ایسی غزلیں لکھ کر لاتے تھے جو الفاظ اور ترکیبوں کے لحاظ سے تو بہت پر شوکت و شاندار معلوم ہوتی تھیں مگر معنی ندارد۔ گویا مرزا پر ظاہر کرتے تھے کہ آپ کا کلام ایسا ہوتا ہے۔'' (۴)

گویا حالؔی نے اس ضمن میں تین بڑے عوامل کی نشاندہی کی ہے۔ اول استقامت طبع و سلامت ذہن، دوم صحیح المذاق دوستوں کی روک ٹوک، سوم نکتہ چیں ہم عصروں کی خردہ گیری و تعریض۔

اکثر سوانح نگاروں نے ان تینوں عوامل کا ذکر کیا ہے۔ صحیح المذاق دوستوں کی روک ٹوک کے ضمن میں حالؔی کہتے ہیں: ''جب مولوی فضل حق سے مرزا کی راہ و رسم بہت بڑھ گئی اور مرزا ان کو اپنا خالص و مخلص دوست اور خیر خواہ سمجھنے لگے تو انہوں نے اس قسم کے اشعار پر روک ٹوک کرنی شروع کی۔ یہاں تک کہ انہیں کی تحریک سے انہوں نے اپنے اردو کلام میں سے جو اس وقت موجود تھا دو ثلث کے قریب نکال ڈالا اور پھر اس کے بعد اس روش پر چلنا بالکل چھوڑ دیا۔'' بظاہر حالؔی کی نظر میں ان صحیح المذاق لوگوں میں صرف یا خصوصاً مولوی فضل حق ہی تھے جن کے ایما پر غالبؔ نے اپنی پرانی روش ترک کی۔ ذکرِ غالبؔ میں مالک رام صاحب نے بھی صرف مولوی فضل حق ہی کا ذکر کیا ہے۔ اردو میں وہ اپنی بیدلانہ طرز مولوی فضل حق کی روک ٹوک پر کلکتہ جانے سے پہلے ہی ترک کر چکے تھے (ص ۱۶۰)۔ لیکن دوسرے سوانح نگار مولوی فضل حق کے ساتھ آزردہ اور شیفتہ کو بھی شامل کرتے ہیں۔ شامل ہی نہیں کرتے بلکہ برابر کا شریک تصور کرتے ہیں۔ چنانچہ

نتالیا پری گاما اپنی مشہور تصنیف غالب میں تحریر کرتی ہیں: ''بہت سوں کا خیال ہے کہ اگر فضل حق نہ ہوتے تو غالبؔ کے حق میں میرؔ کی یہ پیش گوئی کہ کامل استاد نہ ملنے کی صورت میں یہ لڑکا مہمل بکنے لگے گا سچی ثابت ہوتی۔ غالبؔ کے اسلوب کے تعلق سے ایسی سخت گیری کا مظاہرہ کرنے میں فضل حق اکیلے نہیں تھے۔ آزردہ جیسے سخن سنج اور سادگی کے شیدا نے بھی غالبؔ کو اظہارِ خیال کے دوسرے وسائل کی تلاش کی ترغیب دی۔ ان کے اثر سے نہ صرف اسلوب شاعری میں بلکہ شاعر کے مزاج میں بھی سلامت روی پیدا ہوئی۔ ظ۔انصاری تو یہاں تک لکھتے ہیں کہ زرتشتی عبدالصمد کو نہیں بلکہ فضل حق، آزردہ اور شیفتہ کو غالبؔ کا استاد سمجھنا چاہیے۔''(۵)

طعن وتعریض اور ہمعصروں کی خردہ گیری کے ضمن میں ایک لطیفہ بہت دہرایا گیا ہے جس کو حالیؔ نے مولوی عبدالقادر رامپوری کی زبانی جبکہ پون ورما نے (غالب،شخصیت اور عہد) آغا جان عیش کی زبانی بتایا ہے۔ حالیؔ کی زبانی یہ لطیفہ اس طرح ہے:

''ایک دفعہ مولوی عبدالقادر رامپوری نے جو نہایت ظریف الطبع تھے اور جن کو قلعہ دہلی سے تعلق رہا تھا مرزا سے کسی موقع پر کہا کہ آپ کا ایک اردو شعر سمجھ میں نہیں آتا اور اسی وقت دو مصرعے موزوں کر کے مرزا کے سامنے پڑھے:

پہلے تو روغن گل بھینس کے انڈے سے نکال
پھر دوا جتنی ہے کل بھینس کے انڈے سے نکال

مرزا سن کر سخت حیران ہوئے اور کہا حاشا یہ میرا شعر نہیں۔ مولوی عبدالقادر نے ازراہِ مزاح کہا میں نے خود آپ کے دیوان میں دیکھا ہے اور دیوان ہو تو میں اب دکھا سکتا ہوں۔ آخر مرزا کو معلوم ہوا کہ مجھ پر اس پیرائے میں اعتراض کرتے ہیں اور گویا یہ جتاتے ہیں کہ تمہارے دیوان میں اس قسم کے اشعار ہوتے ہیں۔''(۶)

ظاہر ہے غالبؔ کے کلام میں وہ سارے اشعار جو انہوں نے اخفائے حال، ستائش کی تمنا اور صلے کی پروا نہ ہونے یا گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل کی ضمن میں کہے ہیں وہ درحقیقت اس ہم عصری خردہ گیری اور طنز و تعریض کے جواب میں دفاعاً ہی کہے گئے ہیں اور اس کی شدت کی تصدیق کرتے ہیں۔

نہ ستایش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنا محال ہے

مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل　　ہوتے ہیں ملول اس کو سن کے جاہل
آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش　　گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل

رہی بات استقامت طبع اور سلامت ذہن کی تو اس کا چونکہ غالبؔ کی شخصیت سے براہِ راست تعلق ہے، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان عوامل پر بھی ایک طائرانہ نظر ڈال لی جائے جنھوں نے غالبؔ کی شخصیت کی تعمیر میں مدد کی۔

میرزا غالبؔ کی پیدائش ۸ رجب ۱۲۱۲ھ مطابق ۲۷ دسمبر ۱۷۹۷ء آگرے میں ہوئی۔ ان کا پورا نام اسداللہ بیگ خان تھا۔ ان کے والد کا عرف میرزا دولھا تھا ان کا مرزا نوشہ ہوا۔ ان کے دادا قوقان بیگ خان سمرقند سے جب ہندوستان آئے تو پہلے لاہور میں نواب معین الملک (میر منّو) کے ہاں ملازم ہوئے۔ میر منّو کی وفات پر وہ دلّی پہونچے اور نواب ذوالفقار الدولہ میرزا نجف خان کی سرکار سے وابستہ ہوئے اور ان کے توسل سے شاہ عالم کی سرکار میں پچاس گھوڑے، نقارے اور نشان پر ملازم ہوئے اور وہاں سے مغلیہ سلطنت کی ملازمت ترک کر کے مہاراجہ جے پور کے دربار سے وابستہ ہوئے اور دلّی سے آگرہ چلے گئے۔

میرزا غالبؔ کے والد عبداللہ بیگ خان کی ولادت دلّی میں ہوئی۔ قوقان بیگ

خان کی موت کے بعد عبداللہ بیگ خان لکھنؤ میں نواب آصف الدولہ کے ملازم رہے۔ وہاں سے حیدرآباد میں نواب نظام علی خان کی ملازمت اختیار کی اور وہاں کی خانہ جنگی سے گھبرا کر الور کا قصد کیا۔ وہاں راجہ راؤ بختاور سنگھ سے وابستہ رہے اور وہیں زمینداروں کی ایک مقامی لڑائی میں مارے گئے۔ عبداللہ بیگ خان کی شادی میرزا غلام حسین خان کمیدان کی لڑکی عزت النساء بیگم سے ہوئی۔ خواجہ غلام حسین خان کمیدان سرکار میرٹھ کے ایک فوجی افسر اور آگرے کے عمائدین میں سے تھے۔ مرزا عبداللہ بیگ خان اپنی سسرال میں مرزا دولھا کے نام سے مشہور تھے اور خانہ داماد تھے۔ ان کا اپنا کوئی ٹھکانہ نہ تھا۔ ان کی وفات پر راجہ بختاور سنگھ رئیس الورے ''دو گاؤں سیر حاصل اور کچھ روزینہ'' میرزا مرحوم کے لڑکوں کی پرورش کے لیے مقرر کر دیا جو ایک مدت تک جاری رہا۔ لیکن یہ نہ معلوم ہو سکا کہ کب اور کیوں بند کر دیا گیا۔

میرزا عبداللہ خان بیگ کی وفات کے بعد ان کے بچوں کی سرپرستی اور دیکھ بھال ان کے چچا نصراللہ بیگ خان نے کی۔ نصراللہ بیگ خان کی شادی فخرالدولہ، دلاور الملک احمد بخش خان والیٔ لوہارو کی بہن سے ہوئی۔ لیکن ان کی کوئی اولاد نہیں تھی اور پھر جلد ہی ان کا انتقال بھی ہو گیا۔ چنانچہ غالبؔ اور ان کے بہن بھائیوں کا سہارا صرف نصراللہ خان ہی رہ گئے۔ نصراللہ بیگ خان انگریزوں کی عملداری سے پہلے مرہٹوں کی طرف سے فرانسیسی جنرل Perron کی ماتحتی میں اکبرآباد کے حاکم تھے۔ ۱۸۰۳ء میں جب لارڈ لیک نے اس علاقے پر چڑھائی کی تو مرزا نصراللہ بیگ خان نے اغلباً نواب احمد بخش خان کی ایما پر بغیر دفاع کے ہتھیار ڈال دیے اور شہر لارڈ لیک کے حوالے کر دیا۔ جس خدمت کے عوض ان کو انگریزی سرکار میں چار سو سوار کا رسالدار بنا دیا گیا اور سترہ سو روپیہ مشاہرہ مقرر ہوا۔ اور اس کے بعد میرزا نے خود سونک اور سونسا، لاکھ سوا لاکھ آمدنی کے دو زرخیز پرگنے جو بھرت پور کے نواح میں تھے ریاست ہلکر کے سپاہیوں سے چھین لیے۔ جنرل لیک نے سابقہ خدمات کو نظر میں رکھتے ہوئے یہ دونوں پرگنے بھی ان کو تاحین حیات ان

کی جاگیر میں دے دیے۔ نصراللہ خان اچانک ہاتھی سے گر کر ۱۸۰۶ء میں وفات پا گئے۔ اس وقت میرزا غالب کی عمر آٹھ برس اور چند ماہ تھی۔

نصراللہ بیگ خان کی وفات پر ان کی حین حیات جاگیر سونک اور سانسا انگریزوں نے واپس لے لی اور رسالہ بھی توڑ دیا۔ البتہ یہ طے پایا کہ نواب احمد بخش خاں پچاس سواروں کا ایک دستہ برقرار رکھیں گے۔ اس دستے کے اخراجات اور نصراللہ خان کے پسماندگان کی پنشن کے لیے ۴ مئی ۱۸۰۶ء کو یہ حکم صادر ہوا کہ نواب احمد بخش خان اپنی جاگیر کے لیے جو پچیس ہزار روپیہ سالانہ دیتے ہیں وہ اس شرط پر معاف کیے جاتے ہیں کہ آئندہ اس کے پندرہ ہزار وہ اس دستے کی غور و پرداخت پر خرچ کریں گے اور باقی دس ہزار میرزا مرحوم کے خاندان کو بطور پنشن ادا کریں گے۔ لیکن نہ جانے کیسے اس فیصلے کے ایک ماہ بعد ہی ۷ جون ۱۸۰۶ء کو احمد بخش خان نے لارڈ لیک سے ایک خط حاصل کر لیا جس میں درج تھا کہ میرزا نصراللہ بیگ خان کے متعلقین کو پانچ ہزار روپیہ سالانہ حسب ذیل تفصیل سے ادا کیا جائے گا:

۱۔ خواجہ حاجی۔ دو ہزار روپیہ سالانہ ۲۔ میرزا نصراللہ بیگ خان کی والدہ اور تین بہنیں۔ ڈیڑھ ہزار روپیہ سالانہ ۳۔ میرزا نوشہ اور مرزا یوسف برادرزادگان میرزا نصراللہ بیگ خان مرحوم۔ ڈیڑھ ہزار روپیہ سالانہ۔ گویا پہلے دس ہزار کے پانچ ہزار ہوئے اور ان پانچ ہزار میں بھی خواجہ حاجی کو مرزا نصراللہ خان کے یا عبداللہ خان کے پس ماندگان میں شامل کر کے دو ہزار سالانہ کا حقدار بنا دیا۔ خواجہ حاجی کی اس پنشن میں شمولیت ہی اس مقدمے کی بنیاد تھی جس کے لیے غالب کلکتہ بھی گئے اور ناکام ہونے پر ملکہ وکٹوریہ کے دربار میں بھی عریضہ گزار ہوئے لیکن کامیابی میسر نہ ہوئی۔

یہ چند حقائق کا ایک مختصر سا خاکہ ہے جو اکثر ''ذکرِ غالب'' سے لیے گئے ہیں اور غالب کے خاندانی ماحول اور ان کی تربیت و ذہنی نشوونما کا پس منظر پیش کرتے ہیں۔ ان حقائق سے جو امور ابھر کر سامنے آتے ہیں وہ یہ ہیں کہ یہ خاندان ان طالع آزما فوجی

خدمت گاروں کا تھا جو توکل بخدا ہندوستان کی وسعتوں میں اپنی ذہنی و جسمانی صلاحیتیں لے کر پہونچا تھا اور زندگی کے تقاضوں کے تحت جہاں کہیں بھی دو چار آسودگی کے لمحات کا امکان نظر آیا اپنی کمر کھول دیتا تھا۔ چونکہ اولاً ان کے اپنے آگے پیچھے اقامتی زندگی کی پابندیاں اور قبائلی و اجتماعی رشتوں کی قیود و تقاضے نہیں تھے اس لیے وہ ان ساری اقدار سے وقتی طور پر آزاد تھے جو اخلاقیات کے ضمن میں آتی ہیں۔ چنانچہ وفاداری، دیانت، ایفائے عہد، راستی، حق شناسی جیسی ساری اقدار نہ اس ماحول میں موجود تھیں اور نہ ہی ان کا اسلوب حیات ان اقدار کے تعیش کا متحمل ہوسکتا تھا۔ اس ماحول کی سب سے اہم، متحرک اور کارآمد قدر ہوشیاری، موقع شناسی اور حیات پرستی تھی۔ ہر وہ عمل کہ رشتۂ حیات برقرار رکھے جائز تھا اور ہر وہ حرکت جو پانی سے سر باہر رکھنے میں مد ہو مباح تھی۔

لیکن یہ تو خاندان کی اور ماحول کی اجتماعی صورت حال تھی۔ انفرادی طور پر دیکھا جائے تو غالب کے دادا کا بھی کوئی ٹھور ٹھکانا نہ تھا۔ ان کے حالات میں شاید ہو بھی نہیں سکتا تھا لیکن جب ان کے والد بھی بہ حیثیت خانہ داماد ہی مرے، تو یہ صورت حال قدرے غیر معمولی تھی۔ غالبؔ ننھیال ہی میں رہے جو اس وقت خاصی متمول شمار کی جاتی تھی۔ ماحول خالص جاگیردارانہ تھا۔ روک ٹوک کے لیے نہ باپ، نہ چچا نہ بڑا بھائی۔ ننہال کے قریبی عزیزوں میں ماموں کا ہی سراغ نہیں ملتا ہے تو نانا تو پھر دور کی بات ہے۔ ابھرتی ہوئی جوانی، صورت شکل، قد وقامت، اس پر مستزاد تموّل کے پس منظر اور شاعر کی افتاد طبع نے اور بھی گل کھلائے۔ غرض:

ہموارہ ذوق مستی ولہو و سرود و سوز   پیوستہ شعر و شاہد و شمع و مے و قمار

غالبؔ نے بھی صورت حال سے فائدہ اٹھانے میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ لیکن ان کے یہ اللّے تللّے بہت عرصے نہیں چلے تھے کہ زمینی حقائق نے ان کی توجہ اپنی جانب مبذول کرالی۔ ان زمینی حقائق میں ایک تلخ حقیقت تو ان کے والد کی خانہ دامادی سے پیدا ہونے والی صورت حال تھی جس نے ان کی خوشی میں زہر گھول دیا تھا اور ان کو اس عزت و وقار

سے محروم رکھا تھا جو عام حالات میں کسی شخص کو اپنے باپ کے گھر میسر ہوتا ہے۔ دوسری ان کی معیشت کی غیر مطمئن صورت حال تھی جس نے ان کی نفسیات پر اثر ڈالا۔ صاحب آثار غالب نے اس جگہ ایک بڑا معقول سوال اٹھایا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

''یہ ایک معمہ ہے کہ اگر مرزا کی ننھیال اس قدر خوشحال تھی اور وہاں انہیں ہر طرح کا عیش و آرام میسر تھا تو انہیں آگرہ چھوڑنے اور نواب احمد بخش یا کسی پھوپھی کا دست نگر ہو کر دہلی جانے کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی۔ لیکن اس سے بھی زیادہ تعجب انگیز یہ امر ہے کہ اگرچہ جب مرزا شروع شروع میں دہلی گئے ہیں تو ماں انہیں آگرے سے کبھی کبھار کچھ بھیج دیا کرتی تھیں لیکن اس کے بعد مرزا پر سخت سے سخت مصیبتیں آئیں، ان کا بھائی دیوانہ ہو گیا، قرض خواہوں نے ان کی زندگی اجیرن کر دی، قمار بازی کی وجہ سے انہیں جیل جانا پڑا، غرضیکہ ان پر مصیبتوں اور رنج والم کے پہاڑ ٹوٹے لیکن ان کے خطوں میں اس امر کا کوئی نشان نہیں کہ ان کی ننھیال میں سے کسی نے آ کر ان کی خبر بھی پوچھی ہو ...... کیا اس تمام صورت حال سے یہ نتیجہ اخذ کرنا بے جا ہو گا کہ مرزا کے لیے ننھیال میں فقط خوشی اور بے فکری نہ تھی، کلفتیں اور باطنی کشمکش بھی تھی۔''(۷)

غرض ان حقائق کو نظر میں رکھا جائے تو مرزا کی نشوونما اور حالاتِ زندگی میں (احساس کمتری) کے نفسیاتی اصول کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ وہ ایک شاندار ماحول میں پیدا ہوئے اور پلے لیکن اس ماحول کے مقابلے میں انہیں اپنی کمزوری اور کوتاہیوں کا احساس تھا۔ خدا نے ہمت بلند دی تھی۔ دل چاہتا تھا کہ ان کوتاہیوں کی تلافی کی جائے۔ انہوں نے مادی ترقیوں کے لیے فضا کو ناسازگار سمجھ کر ادھر سے آنکھیں بند کیں۔ بزرگوں نے جو میراث چھوڑی تھی اس پر قناعت کی اور اپنی آرزوؤں کی تکمیل کے لیے شعر وسخن کا

راستہ چنا۔ تاکہ اس میں اتنی شہرت اور ناموری حاصل ہو جائے کہ اپنے ہم چشموں میں سے کسی سے کمتر نہ رہیں۔ چنانچہ خود اپنے ایک فارسی خط میں لکھتے ہیں:

> ''آہ من کہ مرا زیان زدہ و سوختہ خرمن آفریدند۔ نہ بآئیں نیاگان خویش سلطان سنجر دا رائے کلاہ و کمرے نہ بفرہنگ فرزانگاں بوعلی آسا علم و ہنرے۔ گفتم درویش باشم و آزادانہ راہ سپرم۔ ذوق سخن کہ ازلی آوردہ بود رہزنی کرد و مراں بداں فریفت کہ آئینہ زدودن صورت معنی نمودن نیز کار نمایاں است۔ سرلشکری و دانشوری خود نیست۔ صوفی گری بگزار و بسخن گستری روی آر۔ ناگزیر ہمچناں کردم و سفینہ در بحر شعر بگزار رواں کردم قلم علم شد و تیرہائے شکستہ آبا قلم۔'' (۸)

اپنے اس خیال کو کہ تیرہائے شکستہ آبا قلم بن گئے، انہوں نے ایک رباعی میں بھی نظم کیا ہے:

غالبؔ بہ گرز ردودۂ زاد شمم ۔۔۔ زان رو بصفای دم یتغست دم
چوں رفت سپہبدی زدم چنگ بشعر ۔۔۔ شد تیرِ شکستۂ نیاگاں قلم

غالبؔ نے شعر و سخن کے راستے کا انتخاب محض دوستوں کی ترغیب یا احباب کی تشویق پر نہیں کر لیا بلکہ انہوں نے اپنی فطری صلاحیتوں کا اور اس وقت کی دہلی کے ماحول کا اچھی طرح جائزہ لے کر یہ فیصلہ کیا۔ یوں تو غالبؔ شادی سے پہلے بھی دہلی آیا جایا کرتے تھے لیکن جب شادی کے بعد دہلی آئے تو یہ وہ وقت تھا جب مرہٹوں کا زور ٹوٹ چکا تھا اور انگریزی نظم و نسق قائم ہو چکا تھا جس کے نتیجے میں دہلی اور دہلی کے اطراف امن و امان تھا اور ایک بار پھر یہاں کی مجلسی زندگی عود کر آئی تھی جس کے سبب علمی و ادبی سرگرمیوں کی گہما گہمی تھی۔ شہر کی آبادی میں اضافہ ہو گیا تھا اور علم و فن کا بکھرا ہوا شیرازہ دوبارہ بندھ گیا تھا۔ بقول حالیؔ کے ''دارالخلافہ دہلی میں چند ایسے باکمال جمع ہو گئے تھے جن کی صحبتیں اور جلسے عہد اکبری و شاہجہانی کی صحبتوں اور جلسوں کی یاد دلاتے تھے۔''

صاحب آثارِ غالب نے اس دور کو انگلستان و مغرب کی دو مشہور و معروف تحریکوں Reformation اور Renaissance کے مماثل و متوازی قرار دیا ہے۔ انگلستان میں چھاپہ خانہ کی ابتدا سولھویں صدی میں ہوئی اور اس ہی کے باعث علم عام ہوا۔ دہلی میں بھی چھاپہ کا آغاز قریب قریب اسی دور میں ہوا اور اس نے اشاعت علم میں اہم کردار ادا کیا۔نشاۃ ثانیہ کا ایک اہم واقعہ انجیل کا انگریزی میں ترجمہ ہے۔ ہندوستان میں بھی یہ کام شاہ ولی اللہ نے قرآن پاک کا پہلی بار فارسی میں ترجمہ کر کے کیا۔ Renaissance میں جس طرح عام ملکی زبانوں کی مقبولیت کو ترقی ملی بالکل اسی طرح ہندوستان میں یہ کام فارسی اور عربی کے مقابلے میں اردو نے کیا۔ دہلی کے علما وفضلا نے اردو کی ہمہ گیری کو محسوس کر کے اپنی توجہ اردو کی جانب مبذول کر دی اور اس ضمن میں شہرۂ آفاق اقدام شاہ ولی اللہ کے صاحبزادے شاہ رفیع الدین نے قرآن کا اردو میں ترجمہ کر کے کیا۔

یوں تو قرآن پاک کے فارسی اور اردو تراجم بھی اشاعت علم ہی کے اقدامات تھے لیکن عمومی تعلیم کی اشاعت اور عمومی درس و تدریس کی ترقی میں جو بے مثال بیدار مغزی اور صحیح قوت فیصلہ شاہ عبدالعزیز دہلوی نے دکھائی اس کی مثال مشکل ہے۔ چنانچہ جب دہلی میں انگریزی سرکار نے دہلی کالج قائم کیا اور دہلی کے اکثر علما اور اکثر مسلمان امرا کو وہاں اپنی اولاد کی تدریس میں تامل ہوا تو شاہ صاحب نے بڑی شدومد سے وہاں تعلیم کے تحصیل کی حمایت کر کے مسلمانوں اور خصوصاً اونچے طبقے کے امرا کی ذہنی خلش کو دور کیا جس کے نتیجے میں اس فیض کے دریا نے آہستہ آہستہ بہنا اور تشنہ اطراف کو سیراب کرنا شروع کر دیا۔ دہلی کالج کا قیام علیگڑھ کالج سے پچاس سال پہلے عمل میں آیا۔ چونکہ سرسید خود یہاں زیر تعلیم رہے تو میرے خیال میں تو علیگڑھ کا سارا بلیو پرنٹ انھوں نے دہلی کالج ہی سے تیار کیا۔ دہلی کالج کے معیارِ تعلیم اور وہاں کے اساتذہ کے معیار علم کا اندازہ سرسید، ذکاء اللہ، حالی، نذیر احمد وغیرہم جیسے کاملان فن سے لگایا جا سکتا ہے جنھوں نے اس

درسگاہ سے تحصیل علم کی۔

اس دور کی علمی سرگرمیوں کا منظر نامہ اس وقت تک مکمل نہی ہوتا جب تک کہ سید احمد بریلوی اور شاہ اسمٰعیل کی تحریک اصلاح دین کا ذکر نہ کیا جائے۔ اس تحریک کو وہابی تحریک بھی کہا جاتا ہے اور سرسید نے اس کو مارٹن لوتھر کی Reformation کے مماثل قرار دیا ہے۔ یہ وہ تحریک تھی کہ جس میں اس دور کا ہر صاحب علم وفکر مسلمان اس کے حق میں یا اس کے خلاف شریک تھا۔ اور باوجود اس کے کہ عمومی طور پر شعرا کو دین اور دینی مسائل کی باریکیوں سے لاتعلق ہی گردانا جاتا ہے اس دور کے تمام اکابرین شعرا بھی کسی نہ کسی طرح اس تحریک سے تعلق رکھتے تھے۔ چنانچہ شاہ نصیر، مومن، غالب اپنے اپنے طور پر اس تحریک کے حق میں یا مخالف رائے ضرور رکھتے تھے۔ مقلدین میں مولوی فضل حق تھے اور غیر مقلدین میں شاہ اسمٰعیل اور سرسید احمد خان۔ مومنؔ خود سید احمد بریلوی کے مرید تھے۔ غالبؔ نے بھی ان مباحث میں ایک حد تک عملی حصہ لیا۔ چنانچہ اس تحریک سے متعلق جو اہم ترین بات ہے تو وہ یہ کہ غالبؔ کا نقطۂ نظر غیر تقلیدی تھا اور شاہ اسمٰعیل سے ہم آہنگ تھا۔ باوجود اس کے کہ ان کا ربط ضبط اور رسم و راہ مولوی فضل حق سے جو مقلدین کے سرگرم ترجمان تھے، بہت زیادہ تھی۔ صاحب آثار غالب نے اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ جس طرح غالبؔ نے شاہ اسمٰعیل کو مذہب میں تقلید کے خلاف جہاد کرتے دیکھا اس نے ان کی طبعی آزاد خیالی کو اور بھی راسخ کر دیا اور اس ہی کا نتیجہ تھا کہ انہوں نے بھی فن لغت نویسی اور فن شعر گوئی میں استادوں پر آزادانہ نکتہ چینی کی اور کہا کہ ''اگلے جو کچھ کہہ گئے ہیں وہ سب صحیح نہیں۔ ہر پرانی لکیر صراط مستقیم نہیں ہوتی۔'' (۹)

آگرے کے قیام میں معترضین کے طنز وطعن کی غالبؔ نے پروا نہ کی اور ان کو ''جاہل'' ہی تصور کرتے رہے۔ لیکن دہلی کے قیام میں اہل علم و صاحبان ذوق سے قریبی تعلق، ہم چشم باذوق احباب کی روک ٹوک، علم و ادب کے معیاری ماحول اور پھر فارسی شعرا کے باقاعدہ مطالعے نے انہیں اپنے اسلوب پر نظر ثانی کرنے پر مجبور کر دیا۔ یہاں

ان کی وہ چھٹی حس جس نے ان کے آباؤ اجداد کو زمانے کے سرد و گرم میں زندگی کی راہ بتائی، یکا یک جاگ اٹھی اور چونکہ وہ جانتے تھے کہ میرے پاس زندہ رہنے کے لیے صرف متاع شعر و سخن ہی ہے، اور اس ماحول میں اگر اپنی انفرادیت برقرار رکھنی ہے، ہم چشموں کے شانہ بشانہ چلنا ہے اور اپنے مطلوبہ و انتخاب کردہ طبقے ہی میں زندگی گزارنی ہے تو اپنے اسلوب نگارش کو تبدیل کرنا ہوگا۔ ورنہ خود بیدل کی طرح فنا ہو جاؤ گے اور کہیں نشان باقیات نہ ملے گا۔ ظاہر ہے کہ یہ آگاہی انہیں رفتہ رفتہ ہی ہوئی ہو گی اور یہ فیصلہ انہوں نے خواب میں کوئی بشارت پا کر نہیں کیا ہوگا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ دہلی میں انہوں نے اپنے اسلوب کے دفاع میں آگرے میں کہی گئی رباعی کو قدرے تبدیل کر دیا۔ یعنی

مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل　　ہوتے ہیں ملول اس کو سن کے جاہل
آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش　　گویم مشکل و گر نہ گویم مشکل

اس کے دوسرے مصرع کو تبدیل کر کے ''سن سن کے سخنورانِ کامل'' کر دیا۔ اس تبدیلی سے یہ عندیہ بھی ملتا ہے کہ اب انہیں اپنے معترضین کی بات میں حقیقت اور سچائی بھی نظر آنے لگی اور ان کی نقد علم پر ان کا اعتماد بھی بحال ہو گیا۔ اور پھر وہ فارسی کلاسیکی شعرا کی پیروی کو بھی راست روی تصور کرنے لگے۔

ے　ہرزہ مشتاب و پئے جادہ شناساں بردار　　اے کہ در راہِ سخن چوں تو ہزار آمد و رفت

''گل رعنا'' میں شامل دیوان ریختہ کے متعلق آزادؔ (صاحب آبِ حیات) کا بیان ہے کہ یہ انتخاب مولانا فضل حق اور مرزا خانی کوتوال دہلی نے کیا۔ جب کہ مرزا کے اپنے بیانات اور معاصرانہ تذکروں سے یہ خیال ہوتا ہے کہ یہ انتخاب خود غالبؔ ہی نے کیا۔ یہ خیال بھی درست ہی ہو گا لیکن مرزا کی شاعری میں جو عظیم الشان تبدیلی ہوئی اس سے کسی خارجی رہنمائی یا دخل کو ہرگز خارج از امکان نہیں قرار دیا جا سکتا۔ اور بقول غالبؔ انہوں نے اپنا طرز خاص اس لیے ترک کیا کہ اسے ''یاروں'' نے چلنے نہ دیا (جلوۂ خضر)۔ دراصل حقیقت وہی تھی جو اوپر بیان ہو چکی ہے۔ تین پشتوں کے تجربے نے انہوں بتا دیا

تھا کہ ان حالات میں زندہ رہنے ہی کے نہیں بلکہ سربرآوردہ طور پر زندہ رہنے کا کیا طریقہ ہے۔ سو انہوں نے اپنی متاع شعروسخن کو اپنا واحد ہتھیار سمجھتے ہوئے اس سے وہی کام لیا جو احمد بخش خان نے اپنی دوعملی، انگریزوں سے سازباز اور اپنی دنیاداری چالاکی اور ہوشیاری سے لیا اور اس طرح نہ صرف یہ کہ اپنے دور میں طبقۂ امرا و خواص سے منسلک رہے بلکہ بادشاہ تک سے قرب خاص کے دعوے دار ہو گئے اور دنیائے شعروادب میں اپنے لیے ایسا پُرشان وشوکت ایوان تعمیر کیا کہ جس کی آب وتاب رہتی دنیا تک قائم رہے گی۔

مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس مرحلے پر پون کمار ورما کی رائے بھی دیکھ لیں کہ وہ اس تبدیلی کو کس نقطہ نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ وہ اپنی مشہور تصنیف ''غالب، شخصیت اور عہد'' میں تحریر کرتے ہیں:

''تاہم آخرالامر ایسا لگتا ہے کہ اس وقت جب کہ وہ دنیائے شاعری میں نئے نئے متعارف ہو رہے تھے انہوں نے رائے عامہ کو خاطر میں نہ لانے کے اپنے رجحان کو حد سے زیادہ اہمیت دے کر اپنی ادبی پذیرائی کو خطرے میں ڈالنا مناسب نہ سمجھا۔ وہ جانتے تھے کہ ہر چیز کی ایک حد ہوتی ہے۔ یہ ایک مصافی مصالحت بھی تھی اور نکتہ چینوں کے طنز وتعریض کی ایک حد تک معقولیت کا بادل ناخواستہ اقرار بھی۔''(۱۰)

گویا انہیں زندہ وتابندہ رہنے کے لیے اور اپنی متاع ہنر کو فنا ہونے سے بچانے کے لیے یہ مصالحت لازمی تھی۔ سو وہ مصالحت انہوں نے بڑے شدومد سے کی اور جریدہ عالم پر اپنے لیے نقش دوام چھوڑ گئے۔ ہم چاہے اس کو ان کی ترقی پسندی سے تعبیر کریں یا بیدارمغزی سے، فراست سے یا ذکاوت سے حقیقت میں یہ ان کی وہی چھٹی حس تھی جو ان کو ان کے بزرگوں سے ورثہ میں ملی تھی اور جو عمومی طور پر تحفظ ذات کے لیے فطرت کی طرف سے ودیعت ہوتی ہے۔

''انشائے غالبؔ'' کے عنوان کے تحت صاحب آثار غالبؔ نے غالبؔ کی اس بیدار مغزی اور ترقی پسندی کا ایک اور بھی ثبوت یہ پیش کیا ہے کہ انہوں نے تقریباً ۲۸ سال کی عمر میں اپنے عزیز دوست اور برادر نسبتی علی بخش خان کے لیے ان کی استدعا پر فارسی مکتوب نگاری پر جو مختصر رسالہ صرف تین دن میں تحریر کر کے مکتوب نگاری کا ایک انتہائی ترقی پسند دستور العمل پیش کیا اس سے بھی ان کی ذہنی پختگی اور بیدار مغزی کا ثبوت ملتا ہے۔ اور اس کے دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ خط و کتابت کا جو نفیس اسلوب مرزا نے تیس برس بعد اردو زبان میں اختیار کیا اور جس سے ان کے اکثر فارسی خطوط عاری ہیں اس وقت بھی انہیں پسند خاطر تھا۔ یہاں ایک انتہائی معقول سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب غالبؔ نے اٹھائیس سال کی عمر میں خطوط نگاری کا ایک ترقی یافتہ دستور العمل خود مرتب کر دیا تھا تو انہوں نے اس پر تیس سال تک عمل کیوں نہیں کیا۔ بلکہ کہنا یہ چاہیے کہ بھرت پور کے محاصرے میں وہ جنرل کامبرمیر کے لشکر کے ساتھ اپنے سالے علی بخش خان اور چچا سسر احمد بخش خان کی معیّت میں یہ دستور العمل مرتب کر رہے تھے اور ابھی اس دستور العمل کی سیاہی خشک نہیں ہوئی تھی کہ انہوں نے سفر کلکتہ کے دوران اس دستور العمل کی کھلی خلاف ورزی شروع کر دی اور یہ خلاف ورزی بہمہ شدومد آیندہ تیس سال تک جاری رہی تاوقتیکہ انہوں نے خود اردو میں مکتوب نگاری کا ایک نیا اسلوب جو سلاست بیان اور راست مدعا نگاری میں ان کے دستور العمل سے ہم آہنگ تھا، اختیار نہیں کر لیا۔ اس سوال کا جواب چونکہ قدرے طویل اور زیر نظر مقالے کے محیط سے باہر ہے اس لیے فی الوقت اس سے صرف نظر کر کے ہم اپنی توجہ غالبؔ کی طبعی انفرادیت، ترقی پسندی، بیدار مغزی، حیات پرستی، فراست و ذکاوت تک ہی محدود رکھتے ہیں۔ ان کی طبیعت کی یہ خصوصیات ثابت کرتی ہیں کہ وہ ذہنی طور پر اپنے وقت سے بہت آگے تھے۔

اس ترقی پسندی کا پہلا مظہر تو ان کی انفرادیت اور جدت پسندی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ لڑکپن میں ان کا رجحان ظہوری اور بیدل جیسے شعرا کی طرف تھا۔ اردو کی

ابتدائی شاعری بھی اس انتہا کی تھی کہ فکری میدانوں کو پار کر کے خارجی دنیا پر بھی حاوی تھی۔ ان کی بول چال میں نشست و برخاست میں، لباس میں، کھانے پینے میں غرض یہ کہ ان کے اکثر خارجی رویے بھی عمومی رویوں سے بالکل مختلف تھے اور منفرد۔ وہ اس وقت پاپاخ اوڑھا کرتے تھے جب کوئی دوسرا انہیں اوڑھتا تھا۔ وہ لنگی جو وہ سر پر باندھتے تھے وہ بھی عام دلّی والوں کی طرز سے مختلف ہوتی۔ انہوں نے اپنے چہرے کی ہیئت میں بھی دوسروں سے ہمیشہ امتیاز رکھا۔ یعنی جب داڑھی رکھی تو سر منڈوا دیا۔ انہوں نے سرسید کو اس وقت آئین اکبری کی تصحیح پر تقریظ لکھنے سے انکار کر دیا جب ان کے ذاتی تعلقات نہ صرف سرسید سے بلکہ ان کے خاندان سے نہایت گہرے تھے اور ان کے اس کام کو یک لخت مسترد کر دیا۔ اور مسترد صرف اس اصول پر کیا کہ انگریزوں کے بنائے ہوئے آئین و قوانین و ایجادات کے سامنے پچھلے سارے آئین تقویم پارینہ ہو چکے ہیں اور اس انکار پر لوگوں سے آفریں طلب ہوئے:

گر بدیں کارش نگویم آفریں   جائے آں دارد کہ جویم آفریں

غالبؔ کی جدت پسندی کو مزید مہمیز ان کے سفر و قیام کلکتہ سے بھی ملا۔ وہاں انہوں نے ایک منظم معاشرہ دیکھا۔ ڈاک و تار کا نظام دیکھا۔ دخانی جہاز دیکھے اور انگریزوں کے قائم کردہ تعلیمی اداروں کو پورے زور و شور سے کام کرتے دیکھا۔ سرڈنکن نے ۱۷۹۱ء بنارس میں ہندو سنسکرت کالج کی بنیاد رکھی تھی۔ ۱۸۰۰ء میں لارڈ ویلزلی نے فورٹ ولیم کالج کی بنیاد رکھی۔ آگرہ کالج ۱۸۲۳ء میں قائم کیا گیا اور بعد میں بمبئی، بنگال اور مدراس تینوں پریزیڈنسیوں میں یونیورسٹیوں کی ابتدا ہوئی۔ ۱۸۲۴ء سے ۱۸۵۷ء دہلی کالج دانش جدید کا مرکز بن گیا۔ سی ایف اینڈریوز کہتے ہیں۔" کالج میں اردو، عربی اور فارسی ادب کے لیے ایک علیحدہ اورینٹل یعنی مشرقی شعبہ بھی تھا جس کو ۱۸۴۸ء تک اپنے نصاب کی جامعیت کے لحاظ سے انگریزی شعبے سے برابری کا درجہ حاصل ہو گیا تھا۔ یہ شعبہ نہایت مقبول تھا اور جدید انگریزی علوم کی تحصیل کے لیے طلبا ان جماعتوں کو جہاں

ذریعہ تعلیم اردو تھا چھوڑتے نہیں تھے۔ فارسی اور عربی میں طلبا کی جس معیار تک رہنمائی ہوتی تھی وہ بہت اونچا تھا۔ ممتاز مشاہیر ادب مثلاً نامور شاعر الطاف حسین حالؔی، اردو کے مسلم الثبوت نثر نگار نذیر احمد، عربی کے ممتاز فاضل مولوی ضیاء الدین، مورخ اور بے شمار تصانیف کے مترجم مولوی ذکاء اللہ اور ادبی تنقید کی کتاب آبِ حیات کے مصنف محمد حسین آزاد کا تعلق اسی مشرقی شعبے سے تھا۔ تعلیم جدید کی اس یلغار نے غالؔب پر واضح کر دیا کہ اوّلاً فارسی کا دور ختم ہو چکا ہے۔ دویم اسلوب نگارش میں اب سلاست کا دور آنا وقت کی ضرورت ہے۔ چنانچہ اپنی ذہنی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے اور قائم و دائم اور زندہ و پائندہ رہنے کے ابدی قانون کے مطابق انہوں نے اپنے مرتبہ دیوان سے دو ثلث نکال کر وقت کی ہدایت کو قبول کر لیا۔ چنانچہ کلکتے کے قیام کے دوران ان کے ایک عزیز دوست سراج الدین احمد کے ایما پر جن کا اخبار آئینہ سکندر سے بھی تعلق تھا اور جن کے نام غالؔب کے بہت سے فارسی مکتوبات ہیں یہ انتخاب کلام اردو و فارسی عمل میں آیا اور اس انتخاب کا نام ''گل رعنا'' رکھا گیا۔ چونکہ اردو دیوان ان کے سفر کلکتہ سے پہلے ہی مرتب ہو چکا تھا اس لیے اردو انتخاب ردیف وار بھی ہے اور جن غزلوں سے لیا گیا ہے ان کی تعداد بھی زیادہ یعنی ۱۱۷ ہے۔ اس کے مقابلے میں فارسی کلام کا دائرہ بہت محدود ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سفر کے زمانے تک انہیں فارسی میں شعر گوئی کی طرف توجہ زیادہ ہوئی ہی نہیں تھی۔'' (۱۱)

آیئے اب غالؔب کے دوسرے فیصلے کو دیکھتے ہیں۔ یعنی آغا میر سے ملاقات کو۔ مرزا جب لکھنؤ پہونچے تو وہاں غازی الدین حیدر بادشاہ تھے۔ اپنے والد نواب سعادت علی خان کی وفات کے پانچ سال بعد تک وہ نواب وزیر ہی کہلاتے رہے لیکن ۱۸۱۸ء میں لارڈ ہسٹنگز نے شاہ دہلی کی کسی بات سے بگڑ کر نظام حیدر آباد اور نواب وزیر اودھ کو بادشاہ کا خطاب اختیار کرنے کا مشورہ دیا۔ حضور نظام نے مغلیہ بادشاہ کے احترام کے خیال سے نہ مانا لیکن غازی الدین حیدر نے اپنے بادشاہ ہونے کا اعلان کر دیا اور ۱۸۱۹ء میں بڑی

دھوم دھام سے ان کی تخت نشینی ہوئی جس کی ناسخ نے تاریخ کہی ''بگو ناسخ کہ ظل اللہ گردید''۔ ...... جب غالب لکھنؤ پہونچے تو بادشاہ کی خدمت میں باریابی کے لیے انہیں نائب السلطنت معتمد الدولہ آغا میر کی مدد کی ضرورت تھی جنہوں نے آغاز ملازمت خانساماں کی حیثیت سے کیا تھا لیکن نواب بیگم اور ریزیڈنٹ کی مدد سے بادشاہ پر اس قدر اقتدار حاصل کرلیا تھا کہ اب وہ سلطنت کے سیاہ وسفید کے مالک تھے۔ جیسا کہ غالبؔ کے خطوں سے پتہ چلتا ہے ان کی نیابت تاریخ اودھ کا ایک نہایت تاریک باب ہے۔ مرزا نے ان کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے ایک مدحیہ نثر صنعت تعطیل میں لکھی لیکن اس نثر کے پیش کرنے کی نوبت نہ آئی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ملاقات کے لیے نائب نے جو شرطیں پیش کیں انہیں مرزا باعث شرم وخودداری سمجھتے تھے۔ چنانچہ خود اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں۔ ''آنچہ در باب ملازمت قراریافت خلاف آئین خویش داری و ننگ شیوۂ خاکساری بود۔'' مرزا بقول خود اس وقت نو آموز شیوۂ گدائی تھے اور شاہان اودھ کی تعریف میں سب سے پہلا قصیدہ جو انہوں نے لکھا ہے اس میں بار بار اس امر کی طرف اشارہ ہے۔

ناز پروردہ خلوت گہ آزاد گیم — کافرم گر بسرا پردۂ سلطاں رفتم
منم از خیل کریمانم و خجلت نبود — گر بدریوزہ بدرگاہ کریماں رفتم (۱۲)

لیکن اس ضمن میں مالک رام حالیؔ کا حوالہ دیتے ہوئے ذکر غالبؔ میں یہ تحریر کرتے ہیں:

> ''میرزا آغا میر کی خدمت میں جانے کو تو راضی ہو گئے لیکن بقول حالیؔ انہوں نے اس کے ساتھ ہی یہ شرط لگا دی کہ اوّل میرے پہونچنے پر آغا میر میری تعظیم دیں یعنی اپنی جگہ کھڑے ہوکر پذیرائی کریں۔ دوم یہ کہ مجھے نقد نذر دینے سے معاف رکھا جائے۔ بلکہ غالبؔ یہ چاہتے تھے کہ آغا میر ان سے معانقہ بھی کریں۔'' گدا طبع

سلطان صورت'' آغا میر اعزاز واکرام کی اس حد تک جانے پر راضی نہ ہوا۔ ادھر مرزا اس سے کم کو آئین ''خویشتن داری'' کے خلاف اور شیوۂ خاکساری کے لیے ننگ خیال کرتے تھے اس لیے ملاقات نہ ہو سکی۔'' (۱۳)

پون کمار ورما اپنی مشہور تصنیف ''غالبؔ، عہد اور شخصیت'' میں اس ملاقات کی بابت لکھتے ہیں۔ ''مربیوں کو ملتجی کی طرف سے شرطوں کا عائد کیا جانا اچھا نہیں لگتا۔ ایسا لگتا ہے کہ نواب سے ملاقات کی کوئی شکل نہ نکلنے کے بعد غالبؔ کو اس مہم سے کوئی خاص دلچسپی نہیں رہی تھی۔ یہ واقعہ غالبؔ کی زندگی میں سرپرستانہ امداد کے سرچشموں کی تعظیم و تکریم پر آمادہ کرنے والی ان کی مالی حالت اور ایک شاعر اور طبقۂ امرا کے رکن کی حیثیت سے اپنی قدر و قیمت پر ان کے اس یقینِ کلّی کے درمیان کشمکش کی بہت اچھی مثال پیش کرتا ہے جس کی رو سے غلامانہ ذہنیت کا کوئی بھی اظہار ان کے لیے باعث ذلت تھا۔ یہ کشمکش اکثر انہیں اظہار احترام میں جھکنے کے تمام مراحل سے گزارتی لیکن لمحۂ آخر میں وہ پھر سیدھے کھڑے ہو جاتے۔'' میرے خیال سے اس ملاقات کی ناکامی پر اس سے بہتر شرح نہیں ہو سکتی۔

اب آیئے غالبؔ کے آخری فیصلے پر نظر ڈالتے ہیں۔ اس واقعے کے بارے میں صاحب یادگار غالبؔ تحریر کرتے ہیں:

''تذکرۂ آب حیات میں لکھا ہے کہ جب ۱۸۴۲ء میں دہلی کالج نئے اصول پر قائم کیا گیا مسٹر ٹامسن سکرٹری گورنمنٹ ہند مدرسین کے امتحان کے لیے دلّی آئے۔ اور چاہا کہ جس طرح سو روپیہ ماہوار کا ایک عربی مدرّس کالج میں مقرر ہے اسی طرح ایک فارسی کا مدرس مقرر کیا جائے۔ لوگوں نے مرزا، مومن خان اور مولوی امام بخش کا ذکر کیا۔ سب سے پہلے مرزا کو بلایا گیا۔ مرزا پالکی میں سوار ہو کر

صاحب سیکرٹری کے ڈیرے پر پہونچے۔ صاحب کو اطلاع ہوئی۔
انہوں نے فوراً بلا لیا۔ مگر یہ پالکی سے اتر کر اس انتظار میں ٹھہرے
رہے کہ دستور کے مطابق صاحب سیکرٹری ان کے لینے کو آئیں
گے۔ جب بہت دیر ہوگئی اور صاحب کو معلوم ہو گیا کہ اس سبب
سے نہیں آئے تو وہ خود باہر چلے آئے اور مرزا سے کہا کہ جب آپ
دربار گورنری میں آئیں گے تو آپ کا اسی طرح استقبال کیا جائے گا
لیکن اس وقت آپ نوکری کے لیے آئے ہیں اس موقع پر وہ برتاؤ
نہیں ہو سکتا۔ مرزا صاحب نے کہا گورنمنٹ کی ملازمت کا ارادہ
اس لیے کیا ہے کہ اعزاز کچھ زیادہ ہو نہ اس لیے کہ موجودہ اعزاز
میں بھی فرق آئے۔ صاحب نے کہا ہم قاعدے سے مجبور ہیں۔
مرزا نے کہا مجھ کو اس خدمت سے معاف رکھا جائے اور یہ کہہ کر
چلے آئے۔" (۱۴)

صاحب آثار غالب نے بھی یہ واقعہ من وعن اسی طرح نقل کیا ہے بجز اس کے کہ انہوں نے یہ نہیں لکھا کہ غالبؔ ٹامسن سے ملنے کہاں پہونچے۔ یعنی وہ جگہ جہاں وہ ملنے گئے وہ ان کا دفتر تھا یا بقول حالیؔ "سیکرٹری صاحب کا ڈیرہ"۔ البتہ مالک رام نے ذکر غالب میں اس واقعہ کا سنہ ۱۸۴۰ء لکھا ہے اور حاشیہ میں اس حقیقت کی صراحت بھی کی ہے کہ حالیؔ نے آزادؔ کا لکھا ہوا سال نقل کر دیا ہے جو غلط ہے۔ صحیح ۱۸۴۰ء ہی ہے جو "مرحوم دہلی کالج" میں ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے لکھا ہے۔ اس بات کے علاوہ دوسری اہم بات یہ کہ انہوں نے واضح طور پر لکھا ہے کہ "یہ (مرزا غالبؔ) اگلے دن ان کے بنگلے پر پہونچے۔" گویا وہ جگہ جہاں غالبؔ ان سے ملنے پہونچے وہ سیکرٹری ٹامسن کی اقامت گاہ تھی کالج کا دفتر نہ تھا۔ یہ تفصیل اس لیے ضروری ہے کہ دونوں جگہ پر استقبال و رخصت کے مختلف آداب ہیں۔ باقی تفصیلات دوسرے سوانح نگاروں کے ہاں بھی وہیں ہیں جو حالیؔ

نے یادگارِ غالبؔ میں بیان کیں۔

ٹامسن کے رویے پر میرا ذاتی ردِ عمل تو یہ ہے کہ اس کا رویہ دنیا کی مسلمہ اور مہذب اقدار نشست و برخاست کے بالکل خلاف تھا اور وہ اس لیے کہ غالبؔ ان سے ملاقات کے لیے ان کی جائے اقامت پر گئے تھے۔ اگر وہ جگہ سرکاری دفتر ہوتی تب تو شاید ٹامسن کے رویے کا کوئی جواز نکلتا جب کہ اس صورت میں ہرگز نہیں نکلتا۔مزید برآں میں یہ کہنا بھی پسند کروں گا کہ یہ صاحب لوگ جو ایک نئے معاشرے کی بنیادیں استوار کر رہے تھے، ایک زوال آشنا جاگیر دارانہ معاشرے کی پرانی اقدار سے بھی آشنا تھے اور ان کو لندن سے ہندوستان آنے سے پیشتر زبان و ادب ہی نہیں سالوں یہاں کے ادب و آداب بھی سکھائے جاتے تھے، جب وہ یہاں کی سماجی اقدار سے کلیتاً واقف تھے تو ان کو غالبؔ کے علمی و ادبی مرتبے کو ملحوظ رکھتے ہوئے وہ ساری رعایات دینی چاہیے تھیں جس کے وہ حقدار تھے۔ اب غالبؔ کی طرف سے دیکھا جائے تو ان کا فیصلہ سو فیصد درست تھا۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ اپنے معاشرے میں ایک نامور شاعر کی حیثیت سے تو وہ کسی مربی کی سرپرستی یا طبقہ امرا میں سے کسی کی کفالت تو قبول کر سکتے تھے لیکن کسی کالج میں ملازم ہو کر مدرسی کا تصور ہی چونکہ نا آشنا اور اجنبی تھا اس لیے اس کو تو وہ برداشت ہی نہیں کر سکتے تھے۔

یہاں انتہائی مناسب معلوم ہوتا ہے کہ صاحبِ آثارِ غالب کے ان الفاظ پر کہ جو انہوں نے اس واقعہ کے نفسیاتی تجزیے کے طور پر لکھے ہیں، اس مقالے کو ختم کیا جائے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''بعض لوگ حیران ہیں کہ مرزا جو عام مجسٹریٹوں اور معمولی متصدیوں کی تعریف میں زمین و آسمان کے قلابے ملا دیتے تھے اور خوشامد و تعلّی کا کوئی پہلو ہاتھ سے نہ جانے دیتے تھے وہ حکومت ہند کے ایک اعلیٰ عہدیدار کے استقبال نہ کرنے سے کیوں اس قدر

چراغ پا ہو گئے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ مرزا مدحیہ قصائد میں جو ایک طرح کا مبالغہ روا رکھتے اس کو وہ ایک شاعرانہ رسم سمجھتے تھے جسے شروع سے سب شاعر نباہتے آئے ہیں اور انگریز افسروں کی تعریف میں ان کے قصائد منظوم عرضیاں ہیں جنہیں زیادہ مؤثر بنانے کے لیے مرزا نے بجائے نثر کے نظم میں لکھا۔ وہ طبعاً خوددار و حسّاس تھے اور خاندانی اعزازات کی تو ایک ایک بات پر جان دیتے تھے۔"(۱۵)

اور اس لیے ہر وہ عمل جو ان کے معاشرتی منصب کی تنقیض کرتا ان کے لیے ناقابلِ برداشت تھا۔

حوالہ جات

۱۔ غالب، کلیات نثر غالب، ۱۲۸۷، مطبع نولکشور، ص ۶۰

۲۔ شیخ محمد اکرام، آثارِ غالب، ناشر شیخ نذیر احمد، محمد علی روڈ بمبئی، چوتھا ایڈیشن، ص ۵۷

۳۔ غالب، کلیات نثر غالب، ۱۲۸۷، مطبع نولکشور، ص ۵۹

۴۔ مولانا الطاف حسین حالی، یادگارِ غالب، ادارۂ یادگارِ غالب، کراچی،
عکسی بازیافت ۱۹۹۷ء، فضلی پرنٹرز، کراچی، ص ۱۱۱

۵۔ نتالیا پری گاما، غالب، ص ۱۴۵، ۱۴۷

۶۔ حالی، یادگارِ غالب، ص ۱۱۲

۷۔ شیخ محمد اکرام، آثارِ غالب، ص ۳۹

۸۔ غالب، کلیات نثر غالب، ۱۲۸۷، مطبع نولکشور، ص ۴۱

۹۔ شیخ محمد اکرام، آثارِ غالب، ص ۵۱

۱۰۔ پون کمار ورما، غالب، شخصیت اور عہد، (ترجمہ: اسامہ فاروقی)،
ادارہ ادبیات اردو، حیدرآباد، نومبر ۱۹۹۹ء، ص ۱۱۹

۱۱۔ مالک رام، ذکرِ غالب، مکتبہ شعروادب، سمن آباد، لاہور، ص ۱۶۰

۱۲۔ شیخ محمد اکرام، آثارِ غالب، ص ۷۱

۱۳۔ مالک رام، ذکرِ غالب، ص ۶۱

۱۴۔ حالی، یادگارِ غالب، ص ۲۹

۱۵۔ شیخ محمد اکرام، آثارِ غالب، ص ۹۸

ایڈورڈ۔ڈی۔ چرچل، جونیئر

مترجم: عطاء الرحمٰن میو

پنجاب کی مسلم انجمنیں

(1860ء تا 1890ء)

یہ مضمون پٹیالہ سے نکلنے والے جرنل "پنجاب پاسٹ اینڈ پریذنٹ" جلد 18، نمبر 1 میں اپریل 1974ء میں شائع ہوا۔ یہ جرنل گنڈا سنگھ کی ادارت میں شائع ہوتا ہے۔ قارئین اور پنجاب شناسی کے حوالے سے یہ اہم مضمون ہے۔ حقائق اور معلومات سے لبریز اس مضمون کا ترجمہ پیش خدمت ہے۔

محمد شاہ دین 1888ء میں شائع ہونے والے اپنے ایک مضمون میں مسلمان معاشرے کی نشوونما/ارتقاء کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ کس طرح پچھلے بیس سال میں متوسط طبقہ میں ذہنی بیداری پیدا ہوئی؟

یہ ایک امید افزا بات تھی کہ مسلمانوں میں بالآخر پسماندگی کی بجائے کچھ کر دکھانے کا جذبہ انگڑائی لے رہا تھا۔ افراد معاشرہ ہی صرف اس روشنی سے بہرہ مند نہ تھے بلکہ محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس بھی پرامید تھی کہ وہ گردونواح کے لوگوں کو کانفرنس کے مقاصد کا ہمنوا بنانے میں کامیاب ہو جائیں گے (اور تبدیلی لے آئیں گے) یہی حال دیگر مسلمان تنظیموں مثلاً سید امیر علی کی نیشنل مسلم آرگنائزیشن اور سید احمد خان کی یونایٹڈ پیٹریاٹک ایسوسی ایشن کا تھا۔ مقامی گروہوں کی دلچسپیوں سے وہ بھی آگاہ تھے۔ 1880ء کے حالات وواقعات کو بہتر انداز میں جمع کر کے پیش کرنے کے لیے مورخین کے سامنے حالات سازگار تھے۔

اس مضمون میں ان تنظیموں کے کارناموں کو جمع کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ بالخصوص محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کی خدمات، جو انگریزی یا اردو میں بکھری ہوئی ہیں۔

لوگوں نے ان انجمنوں سے بھر پور تعاون کیا۔ ان کے مباحثوں میں حصہ لیا۔ ان انجمنوں نے لائبریریوں کی بنیاد رکھی، دارالمطالعہ قائم کیے، مستحق لوگوں کو وظائف دیے۔ صنعت و حرفت میں مدد کی۔ تجارت کو بڑھانے کے اقدامات کیے۔ معاشرتی اصلاحات کیں، رسائل و جرائد جاری کیے۔ مقاصد کی ترویج و تبلیغ کے لیے اجتماعات منعقد کروائے۔ برطانوی راج کے استحکام میں تعاون کیا۔

پنجاب میں انجمن پنجاب لاہور، پنجاب کی سب سے بڑی ادبی انجمن تھی۔ اس کی شاخیں سیالکوٹ اور گردونواح میں قائم تھیں۔ اس انجمن نے دیسی علوم کے احیاء پر زیادہ زور دیا۔ جی۔ ڈبلیو۔ لائٹز نے اس کو اپنا ترجمان بنایا۔ کم ازکم شمال مغربی صوبہ میں پانچ انجمنیں موجود تھیں۔ غازی پور سائنٹیفک سوسائٹی 1867ء، روھیل کھنڈ ادبی سوسائٹی 1865ء، فتح پور ادبی سوسائٹی 1864ء، بنارس انسٹی ٹیوٹ 1864ء، ست سبھا 1864ء۔

فرقہ وارانہ تصادم اور شعبہ تعلیم میں ٹیکسٹ سے اردو ترجمہ کرنے کے عمل نے ان ادبی انجمنوں کی سرگرمیوں کو ماند کر دیا گو بہت سی لائبریریاں قائم رہیں۔

2: ان ابتدائی گروپوں میں سے مسلمان گروپوں کا مقصد اسلامی اسپرٹ اور ثقافت کو واپس لانا ر بحال کروانا تھا۔ ترتیب کے لحاظ سے یہ ۵، ۷، ۸، ۹ اور ۱۲ تھے۔ ان ادبی سوسائٹیوں کے ارکان کی سرگرمیوں سے متاثر ہو کر لوگوں نے پرانے علوم پڑھنے میں دلچسپی لی۔ انجمن اسلامیہ لاہور، مساجد کی زبوں حالی اور ان کے تقدس کو بحال کروانے کے لیے وجود میں آئی۔ اس نے اوقاف کے احیاء کے لیے بھی کام کیا۔ انجمن مفید عام قصور، اپنے پریس رمطبع سے ایک رسالہ بھی شائع کرتی تھی۔ ایک صنعتی سکول بھی قائم تھا، جس سے ہاتھ کی مصنوعات تیار کی جاتی تھیں۔ اس نے پرانی روایات کو زندہ کیا۔ روایتی سرگرمیوں کے احیاء کے لیے ان انجمنوں نے ایک نیا ادارہ فراہم کر دیا۔

3: کچھ انجمنیں خاص گروہ یا مذہبی فرقہ کے مقاصد کو فروغ دینے کے لیے وجود میں آئیں۔ ترتیب کے لحاظ سے 11، 47,46,45,44 اور 54 شامل ہیں۔ مثلاً شیعہ، سیّد، حنفی، اہلِ حدیث اور فرقہ میر، ان کی فہرست بہت طویل ہے۔ یہ انجمنیں مذہبی اور معاشرتی روابط کی خاطر وجود میں آئیں۔ 1890ء تک یہ صرف رضا کارانہ طور پر ہی وجود میں آئی تھیں۔

4: کچھ انجمنوں کے قیام کا مقصد صرف پیشہ ورانہ ہنر کی دلچسپیوں کو فروغ دینا تھا۔ بہ اعتبار ترتیب رفہرست یہ 59,57,53,49 اور 60 ہیں۔ گو چند انجمنیں مشترکہ مقاصد کے لیے وجود میں آئیں۔ لیکن فرقہ واریت کے زہر نے جلد ہی ان کی کارکردگی کو گہنا دیا۔ ان کے کارناموں کی فہرست بھی موجود ہے۔ جن میں جدید اور قدیم علوم کا فروغ، قانون کی عملداری، فلکیات، طب، زمیندارہ، امام، آخری گروپ نے اپنی خفیہ سوسائٹی امرتسر میں اس غرض سے قائم کی تا کہ نکاح کروانے پر اس کی اجارہ داری قائم رہے۔

5: ان میں سے بہت سی انجمنیں ثقافتی و معاشرتی اصلاح کا باعث بنیں۔ ان انجمنوں میں انجمن اسلامیہ، انجمن حمایت اسلام شامل تھیں۔ ترتیب واریوں ہیں۔ 80,66,65,56,55,50 اور 81۔ ان کے مقاصد میں مسلم اتحاد سرفہرست تھا۔ ان کی سرگرمیوں میں سکولوں کا قیام، کتب کی اشاعت، مذہبی پبلک جلسوں کا انعقاد، طبقہ امراء کی سرگرمیوں سے متوسط طبقہ کی بہتری، اس سلسہ میں سید احمد خان کا نظریہ نہایت اہمیت کا حامل ہے لیکن اس کو متفقہ حمایت کبھی نہ ملی۔

6: آخر میں چند انجمنیں بنیادی طور پر سیاسی مقاصد کے لیے وجود میں آئیں۔ یہ

اولاً: مسلمانوں میں ان کی سابقہ روایات بحال کیں ۔ اوقاف اور زکوٰۃ اکٹھی کرنے والے اداروں کی امداد کی، جو کہ مسلم حکومت ختم ہو جانے کے بعد خستہ حال تھے ۔ پھر ان پر حکومتی، عدالتی، تعلیمی اور بندوبست کی اصلاحات نے بھی بہت برا اثر ڈالا تھا۔ ان انجمنوں نے ایسی سرگرمیوں کے لیے بنیاد و فضا فراہم کی اور متفقہ طور پر کام کے لیے راہ ہموار کی ۔

دوم: مسلمان معاشرے کو 19 ویں صدی کے چیلنجوں کا مقابلہ کرنے کے قابل بنایا۔ ان حالات کے باوجود کہ ہندو اور انگریز مسلمانوں کی شناخت مٹانے کے درپے تھے ۔ انگریز حکومت کی عدالتی پالیسیاں مسلمانوں کے یکسر خلاف جارہی تھیں ۔ ان انجمنوں نے مسلمانوں میں اصلاحات متعارف کروائیں ۔ ان کی ثقافت کے احیاء کے لیے مدد کی ۔ مسلمانوں میں سیاسی وشعوری بیداری پیدا کرنے کی کوشش کی تاکہ مسلمانوں کا ہندوؤں سے الگ تشخص برقرار رہ سکے ۔

1860ء اور 1870ء میں ہندو اور مسلمانوں دونوں نے انجمنیں قائم کیں ۔ اس مقابلے کے رجحان کا اندازہ MEC کی رپورٹ سے بھی ہوتا ہے۔ یہ رپورٹ ہندوؤں کے علاوہ سکھوں کے متعلق بھی معلومات فراہم کرتی ہے۔ اس رپورٹ سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ ہندوؤں کی اکثریت کی بنا پر مسلمان تکالیف میں مبتلا تھے ۔

محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کی ضلعی رپورٹس کے مطابق انجمنوں کی تفصیل

ضلع وار	ہندو	سکھ	مسلمان	مشترکہ
جالندھر	2	1	4	1
لاہور	12	1	6	4
ہوشیار پور	2	1	0	0

بنوں	0	1	1	0
امرتسر	3	1	5	1
ملتان	1	0	1	0
شملہ	4	1	0	1
انبالہ	0	0	2	0
ڈیرہ غازی خان	0	0	0	0
گجرات	2	0	2	0
ڈیرہ اسماعیل خان	2	0	0	1
مظفر گڑھ	1	0	0	0
سیالکوٹ	3	1	0	0
جھنگ	3	0	1	0
کل:	35	07	22	08

انجمنوں کی اقسام:

یہ انجمنیں مختلف گروہوں نے مختلف ضروریات اور بدلتے ہوئے تقاضوں کے تحت قائم کیں۔ ان کو مقاصد اور سرگرمیوں کے لحاظ سے چھ اقسام میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ہر قسم کی انجمن اور معاشرتی اتحادوں کے متعلق جاننے کے لیے اور دیگر معلومات کے لیے اس کی ابتداء اور ممبر شپ کے طریقہ کار کو کھنگالا جا سکتا ہے۔

1: جو پہلی ادبی انجمنیں رضا کارانہ طور پر وجود میں آئیں، فہرست کے مطابق ۱، ۲، ۳ اور ۱۰ شامل ہیں۔ معاشرے کے امیر لوگ ہی ان کی رکنیت حاصل کر سکتے تھے۔ ان کا منشور سیکولر تھا۔ ان کا مقصد مقامی لوگوں میں تعلیم اور تراجم کے ذریعے علم پھیلانا تھا۔

تا کہ ان انجمنوں کی قومی خدمات کا احاطہ کیا جا سکے اور ان کی کاوشیں منظر عام پر آسکیں۔ ان حقائق کو جمع کرنے کا مقصد یہ ہے کہ وسیع تر تاریخی شواہد کی روشنی میں ان مباحث کو پرکھا جائے۔ ان انجمنوں نے اس دور کے معاشرے کے لیے کیا خدمات انجام دیں اور کن نامساعد حالات میں منظر عام پر آئیں اور کن سرگرمیوں میں ملوث رہیں۔ حقائق کی تہہ تک پہنچنے کے لیے یہ مضمون مرتب کرتے وقت محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے پہلے پانچ سال کے اجلاسوں کی کارروائی کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔

کانفرنس کے بانیوں نے کانفرنس کے قواعد وضوابط مرتب کرتے وقت یہ طے کیا کہ پنجاب، شمال مغربی سرحدی صوبے کے ہر ضلع اور اودھ کے مسلمانوں کی تعلیمی حالت کے متعلق ہر سال رپورٹ مرتب کی جائے گی۔ ان کی توقع تھی کہ یہ رپورٹیں شمالی ہند کے مسلمانوں میں تعلیمی سرگرمیاں تیز تر کرنے میں مددگار ومعاون ثابت ہوں گی اور یہ معاشرے میں تبدیلی کا پیش خیمہ بنیں گی۔ ان منصوبوں کی تائید میں پہلے بیس اضلاع کی رپورٹیں توقع سے بڑھ کر آئیں۔ اگرچہ یہ انجمنیں ایک سالانہ اجلاس کی حیثیت سے منظر عام پر آئیں۔ ان کے مرتبین مختلف انداز کے تھے۔ جو مختلف مقامات سے معلومات اکٹھی کر کے بھیجتے تھے۔ جن سے کانفرنس کے بنیادی مقاصد کو تقویت ملی۔ گو مقصد حقیقی (یعنی عمل بیداری) کے متعلق یہ انجمنیں شروع میں کوئی قابل ذکر کارکردگی نہ دکھا سکیں۔ یہی حال ہندوؤں اور سکھوں کی انجمنوں کا تھا۔ ہندوستان بھر میں پھیلی ہوئی مسلم تنظیموں کی 143 اضلاع کی رپورٹیں مرتب کرنا منشی نذیر علی کی ذمہ داری تھی جو چوتھی کانفرنس کے موقع پر پیش کی گئیں۔

محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کی رپورٹوں میں سے پنجاب سے متعلقہ 83 سوسائیٹیوں کے متعلق مواد ترتیب دے کر ان کی فہرست مضمون کے آخر میں دے دی گئی ہے۔ یہ فہرست ان سوسائیٹیوں کی ہے، جن کی بنیاد مسلمانوں نے رکھی یا ان کی ترویج و ترقی کے لیے مسلمانوں نے نہایت اہم کردار ادا کیا۔ یہ دور 1860ء-1890ء کے

پنجاب تک محدود ہے اور بہ اعتبار تعداد 33 تا 83 ہیں۔ یہ سوسائیٹیاں ہم نام ہوتے ہوئے بھی مختلف مقاصد کے لیے کام کیا کرتی تھیں۔ یہ مقاصد بنیادی بھی تھے اور ثانوی بھی۔

اس کے علاوہ محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس میں پیش کی گئی ضلعی رپورٹوں میں سے 26 مزید انجمنوں کے احوال پر بحث کی گئی گو فہرست میں 22 انجمنوں کے نام شامل ہیں لیکن اس میں بہت سے حوالوں کی روشنی میں 29 مختلف انجمنیں ہیں۔

سوسائیٹیوں کا آغاز اور اقسام:

1860ء تک ہندوستان میں سوسائیٹیوں کا رضاکارانہ طور پر وجود میں آنا کوئی نئی بات نہ تھی۔ یہ خاندانوں، ذاتوں اور اضلاع کے روایتی اتحاد کے بغیر ہی بغرضِ تعلیم علاقائی رابطوں کی بنا پر بڑے بڑے شہروں (مرکزوں) میں 1817ء تک وجود میں آ چکی تھیں۔ 1860ء تک پنجاب میں ایسی انجمنوں کا کوئی ریکارڈ (ثبوت) نہیں ملتا۔ مسلمانوں نے بمبئی، مدراس اور کلکتہ میں ان انجمنوں کے قیام اور مقاصد سے غفلت برتی۔

گو پنجاب میں تو یہ انجمنیں بڑے بڑے شہروں میں برطانوی راج کی توسیع اور تبدیلیوں کے ردعمل کے طور پر وجود میں آئیں۔ البتہ مقاصد میں تعلیمی نظام کی اصلاح، انتظامی اصلاحات، مختلف قسم کی نوکریوں کا حصول یا مشنریوں کے خلاف، ہندومت اور اسلام کے خلاف ان کی ہرزہ سرائیوں کا تدارک شامل تھا۔ مسلمان ہندوؤں کے مقابلہ میں تعلیمی اور حصول ملازمت کے حوالے سے خاص کارکردگی دکھانے کے معاملہ میں سست واقع ہوئے تھے۔ مسلمانوں نے ان انجمنوں کے قیام میں بڑی دیر لگائی۔ مدراس، بمبئی اور کلکتہ نے بھی جو پنجاب کی بہ نسبت لیڈر (پیدا کرنے کے) لحاظ سے بڑے نمایاں تھے اور اکثریت مسلمانوں کی نہ تھی، ان انجمنوں کے قیام میں حصہ لیا۔ انھوں نے مسلمانوں کے لیے دو اہم کارنامے انجام دیے۔

دو قسم کی تھیں۔ خاص مقصد کے لیے، خاص طبقہ کی حمایت کے لیے۔ ترتیب کے مطابق 48, 64, 67, 70, 73, 74, 75 تھیں۔ جن انجمنوں نے مسلمانوں کے حقوق کی بات کی ان کی ترتیب یوں تھی 52, 55, 83۔

مشکلات:

ضلعی رپورٹوں سے ہمیں ان انجمنوں کی مشکلات اور مسائل کا پتہ چلتا ہے۔ یہی مشکلات بہت سی انجمنوں کی ناکامی کا باعث بنیں اگرچہ کامرانیاں بھی حاصل ہوئیں۔ مناسب رہنمائی اور معاشی تنگی ناکامیوں کی بنیادی وجہ تھی۔ امرتسر کی رپورٹ سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اخلاقی اور معاشی اصلاحات کی کوشش بھی کی گئیں، لیکن اصلاحات کی راہ میں معاشی تنگدستی حائل ہوگئی اور کامرانی نہ مل سکی۔ فنڈز کی کمی کے باعث بہت سے بدعنوان لوگ انفرادی طور پر اپنا الوّ سیدھا کرنے لگے، جس سے مقاصد حاصل نہ ہو سکے۔ ہوشیارپور کی رپورٹ یہ بتاتی ہے کہ آپس کے اختلافات کی بدولت ہر ہفتہ ان کے مقاصد اور منصوبے بدلتے رہتے تھے۔ انبالہ کی رپورٹ یہ ظاہر کرتی ہے کہ لیڈرشپ کا فقدان تھا۔ منصوبہ بندی نام کو نہ تھی، جہاں لوگ سرمایہ لگا سکتے۔ حکومت کے ساتھ تعاون نہ تھا اور نہ حدیث و فقہ کی رہنمائی حاصل تھی۔ مظفر گڑھ اور ملتان کی رپورٹ کے مطابق غربت کی وجہ سے انجمنیں کم تھیں۔

یہ مسائل مغربی اضلاع میں بہت ہی زیادہ تھے۔ اس امر کی وجہ لیڈرشپ کا کمزور ہونا تھا۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ آبادی زراعت پیشہ تھی۔ ضلع بنوں میں صرف ایک شہری سکول قائم ہو سکا اور وہ بھی جناب مولوی محمد حمید، فردِ واحد کی کوششوں کی بدولت، اور جب انھوں نے شہر چھوڑا تو اسکول بھی بند ہوگیا۔ یہی حال انجمن اسلامیہ ملتان کا تھا، جو منشی باولی بخش کی امداد کے بغیر اپنی سرگرمیوں کا آغاز نہ کر سکی۔ چنانچہ انجمن کی سرگرمیاں جاری رکھنے کے لیے ایک وفد ان کے گھر گیا اور انھیں ہی انجمن کا صدر اور نائب صدر بنا آیا۔

انجمنوں کی آمدنی بنیادی طور پر عطیات یا فیسوں کی ادائیگی سے ہوتی تھی۔ کسی ایک نواب کی امداد ایک انجمن چلانے کے لیے کافی ہوا کرتی تھی۔ دیگر ذرائع آمدن میں کھالیں اکٹھی کر کے فروخت کرنا، عمارات کا کرایہ، آٹا جمع کر کے فروخت کرنا، یا کبھی کبھار حکومتی امداد شامل تھی۔ انجمن ہوشیار پور آمدنی -/7000 روپے اور انجمن حمایت اسلام، لاہور آمدنی -/10,000 روپے کے ساتھ دو امیر ترین انجمنیں تھیں۔ اسی وجہ سے دونوں انجمنوں کا طباعتی کام بھی متاثر کن تھا۔ یہ حیرانی کی بات نہیں کہ ان انجمنوں کے قیام کے لیے شعور بیدار کیا گیا اور روپیہ اکٹھا کرنے کی مہم شروع کی گئی۔ اس سے سید احمد خان کو تحرّک ملا کہ ان کو بھی چندہ دیں گے۔ بڑی امداد مل جائے گی۔ لیکن مسلمان ابھی تک مذہبی اور معاشرتی بنیادوں پر بٹے ہوئے تھے۔ اگرچہ مقاصد مشترک تھے لیکن انجمن اسلامیہ اور انجمن حمایت اسلام نے ایک دوسرے کے خلاف معاندانہ کردار ادا کیا۔

انجمن اسلامیہ اور انجمن حمایت اسلام:

پنجاب میں انجمن اسلامیہ اور انجمن حمایت اسلام سب سے زیادہ ترقی یافتہ اتحاد کی نمائندہ تھیں۔ بیک وقت انھوں نے پورے پنجاب میں جال پھیلا دیا۔ کچھ علاقے اور شہر زیادہ امیر نہ تھے۔ لیکن وہ ان برانچوں کی امداد تو کر سکتے تھے۔ کیونکہ خدمتِ خلق کا جذبہ ان میں موجود تھا۔ مثلاً جالندھر میں انجمن حمایت اسلام نے ایک شاخ کھولنے کی راہ ہموار کی۔ جھنگ میں انجمن اسلامیہ کے لیے کام ہوا۔ ایسا ہی انجمن حمایت اسلام نے کیا۔ لاہور اور امرتسر ہی صرف دو ایسے علاقے تھے جہاں یہ انجمنیں کوئی خاص مدد حاصل کر پائیں۔

دونوں انجمنوں میں بہت سے مقاصد مشترک تھے۔ انھوں نے تمام فرقوں کو عملی کام کے لیے آمادہ کیا۔ دونوں انجمنوں نے انگریزی اور جدید تعلیم کے حصول پر زور دیا۔ دونوں نے یکساں معاشرتی اصلاح اور سیاسی مقاصد کے لیے کام کیا۔ بہت سے

پڑھے لکھے مسلمانوں کے ذہن میں تھا کہ مختلف مقاصد پورے کریں اور مختلف مکاتب فکر کی دلچسپیوں کے لیے نمایندگی کا کام سرانجام دیں۔ کم از کم لاہور اور امرتسر کی پرانچوں کے متعلق تو یہ خیالات بالکل درست تھے۔

انجمن اسلامیہ لاہور 1869ء میں ان لوگوں نے قائم کی جو یہ چاہتے تھے کہ مساجد کو پھر سے آباد کیا جائے اور مسلمانوں کی انگریز حکومت میں نمایندگی ہو سکے۔ جب برکت علی خان نے 1873ء میں سربراہی سنبھالی تو انھوں نے اس کے دائرہ کار کو معاشرتی، مذہبی، تعلیمی اور سیاسی میدانوں تک پھیلا دیا۔ امرتسر برانچ کی بنیاد 1882ء میں رکھی گئی۔ خیرالدین مسجد میں ایک اسکول قائم ہوا۔ یہ جلد ہی اینگلو اورینٹل اسکول میں تبدیل ہوگیا۔ گو ان انجمنوں میں رکنیت دوسرے لوگوں کو بھی ملی لیکن ان پر تسلط امیر لوگوں کا ہی تھا۔ اس بات میں تضاد پایا جاتا ہے کہ انجمن کی نمایندگی کن طبقوں کے ہاتھ میں تھی۔ 1888ء میں لاہور کے اجلاس میں لاہور کی شاخ کے نمایندے نے کہا کہ یہ سب کی نمایندہ ہے اور امرتسر برانچ کے ترجمان نے اسے مڈل کلاس کی نمایندہ قرار دیا۔ حقیقت یہ ہے کہ حق رکنیت کبھی بھی عام نہ تھا۔ (لاہور 177-1891ء؛ امرتسر 45-1888ء) یعنی 1891ء میں لاہور برانچ کے 177 ارکان تھے جبکہ امرتسر کے 45 ارکان۔ جبکہ عطیات صرف چند لوگ (امراء) سے ہی موصول ہوتے تھے۔ محمد شاہ دین لاہور شاخ کے انچارج تھے۔ مولوی برکت علی اپنا زیادہ تر وقت علاقے کی رعایا پر اثر ڈالنے کے لیے صرف کرتے تھے۔

یہ ممکن ہے کہ انجمن کا مقصد طبقہ امراء میں سید احمد خان کے نظریات کا فروغ ہو تاکہ وہ زیادہ دل جمعی کے ساتھ ان میں کشش محسوس کرسکیں۔ لاہور اور امرتسر کی انجمنیں سید احمد خان کی پنجاب میں یقینی طور پر نمایندہ تھیں۔ انھوں نے محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے سالانہ اجلاسوں کے موقع پر بڑا اہم کردار ادا کیا۔ یہ انجمنیں ایک ایسی انجمن کا انتخاب کرتیں جو کانفرنس کے لیے پورے انڈیا میں لوگوں کی حمایت اور شرکت کو یقینی بناتی۔ اس

کانفرنس کے لیے بہت سے افراد کو پنجاب سے شرکت کے لیے آمادہ کیا جاتا۔ دسمبر 1888ء میں کانفرنس کے تیسرے اجلاس منعقدہ لاہور میں انجمن اسلامیہ لاہور نے ہی میزبانی کی ذمہ داری نبھائی۔ انجمن تعلیم میں سید احمد خان کی کی گئی کوششوں کی معترف تھی اور انھی سے رہنمائی لیتی تھی۔ امرتسر برانچ نے ایک سکول M.A.O کالج کی طرز پر بنایا اور لاہور برانچ نے وظایف دینے کا اعلان کیا اور M.A.O کالج کو رقم ارسال کی۔ اپنا سکول کھولنے کی بجائے رقم دینے کے فیصلے کو سید احمد خان نے بہت سراہا۔

1884ء میں انجمن اسلامیہ لاہور کے متبادل کے طور پر انجمن حمایت اسلام لاہور کی بنیاد رکھی گئی۔ اس کے مقاصد میں مشنریوں کی اسلام کے بارے میں کی گئی بے سروپا باتوں کا جواب دینا، اسلامی اتحاد کو تقویت پہنچانا، مسلمانوں کے لیے اسلامی خطوط پر مبنی تعلیمی پروگرام شروع کرنا، خصوصاً لڑکیوں، یتیموں، غریبوں اور اندھوں کے لیے، شامل تھا۔ 1890ء تک اس کی سرگرمیاں متاثر کن تھیں۔ اس نے بہت سے سکول کھولے، ایک رسالہ نکالا اور بہت سی نصابی کتب شائع کیں۔ دو یتیم خانے کھولے، ایک لڑکوں کے لیے، دوسری لڑکیوں کے لیے اور ایسے مبلغین کو تیار کیا جو مشنریز کے ساتھ مباحثہ رمناظرہ کر سکیں۔ انجمن کی ان سرگرمیوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس نے شہروں اور مڈل کلاس طبقے کی حمایت حاصل کرنے کی کوشش کی۔ ہر شخص اس کا ممبر بن سکتا تھا۔ 1890ء میں لاہور کے ممبران کی تعداد 900 تھی۔ امرتسر میں 1888ء میں 350 ممبران تھے۔ لاہور برانچ کے اثاثہ جات -/26010 روپے تھے۔

انجمن حمایت اسلام نے علی گڑھ تحریک میں دلچسپی لی اور MEC کانفرنس کے سالانہ اجلاس میں اپنے نمایندے بھیجے۔ لیکن سر سید احمد خان کے تعلیمی اور مذہبی نظریات سے اجتناب برتا۔ سر سید احمد خان انجمن کے اس کردار سے جو وہ مسلمانوں کی مدد اور معاشرتی و تعلیمی حالت سدھارنے کے لیے کر رہی تھی، بہت خوش تھے۔ لیکن کئی موقعوں پر انجمن کے گرلز سکولوں کے متعلق شکوک وشبہات ظاہر کیے اور اس ضرورت پر زور دیا کہ

پرائمری تعلیم پر زیادہ خرچ کیا جائے۔ جتنا کوئی ان انجمنوں کے متعلق گہرائی میں جا کر جاننے کی کوشش کرتا ہے، اس کے لیے اتنا ہی مشکل ہو جاتا ہے کہ وہ لاہور اور امرتسر کے گروپوں کے متعلق عام فرق کو کس طرح بیان کرے۔ کچھ گروپوں نے سرسید احمد خان کے نظریات کی مخالفت کی اور کچھ نے انجمن حمایت اسلام کے تعلیمی پروگرام سے براہِ راست استفادہ کیا۔ کچھ تنظیموں کی بنیاد تو سرسید احمد خان کے دورہء پنجاب 84-1883ء کے موقع پر رکھی گئی، لیکن اس وقت سے ہی کم وبیش یہ سرگرمیاں شروع ہوگئیں۔

انجمنوں کی سرگرمیاں:

مختلف تصورات اور معاشرتی ضروریات کو پیش نظر رکھ کر ان انجمنوں نے اپنی سرگرمیوں کو پروان چڑھایا۔ ضرورت اس امر کی تھی کہ لوگوں کی ضروریات کو مقامی آبادی کی صورتحال کے مطابق پورا کیا جائے۔ عمومی طور پر اس کا بہتر حل یہ تھا کہ مناسب منصوبہ بندی کر کے ضروریات کو گھٹا کر کم صورتوں میں پورا کر دیا جائے۔ یعنی ایجوکیشن، مذہب، معاشرتی اصلاح، سیاست اور اشاعت جیسے مقاصد کو زیادہ جامع انداز میں سمو دیا گیا تھا۔ مقامی لوگوں کی ضروریات کو اسی انداز میں پورا کرنے کا اہتمام کیا گیا تھا۔

اس سیکشن میں ہم انجمنوں کے مقاصد، ان کی سرگرمیوں اور ان کی کارکردگی کا جائزہ لیں گے کہ انھوں نے کس طرح اپنے مقاصد پورے کیے۔ ضلعی رپورٹیں اس بارے میں ہمیں مکمل آگاہی دیتی ہیں، گو ان سے ہمیں سماجی، مذہب، سیاسی سرگرمیوں اور عمومی کارکردگی کا پتہ چلتا ہے۔ اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ان انجمنوں نے 1880ء میں تعلیمی یا سیاسی سرگرمیاں اپنا لیں۔ ان سرگرمیوں کے ریکارڈ کے بارے میں جاننا اور ان سے ہمہ پہلو نتیجہ نکالنا بھی آسان ہے۔ کچھ انجمنیں سیاست اور تعلیم کے ساتھ بہتر انداز میں اچھی کارکردگی کا مظاہرہ نہ کرسکیں ماسوائے چند ایک کے۔

محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کی ضلعی رپورٹوں میں انجمنوں کی تعلیمی سرگرمیوں کے

بارے میں اہم معلومات ملتی ہیں۔ نیچے ان مختلف اکیس سکولوں کی سرگرمیوں کا خلاصہ پیش خدمت ہے:

	سوسائٹی اور سکول	تاریخ	طلباء	درجہ/نصاب تعلیم
1.	انجمن مفید عام، قصور سکول برائے دستکاری	1874ء	25	قالین بافی، نجاری، لکڑی، دھات، چمڑا سازی، سلائی کڑھائی اور رنگ سازی
2.	انجمن اثنا عشریہ، انبالہ مدرسہ ناصر المومنین	-	39 شیعہ: 30 سنی: 9	پرائمری
3.	مجلس اسلامیہ امرتسر	1873ء	-	پرائمری، عربی، فارسی، ریاضی، جغرافیہ، قرأت
4.	انجمن اسلامیہ امرتسر، اسلامیہ سکول	1882ء	511 مسلم: 344 ہندو: 125 سکھ: 41 عیسائی: 01	سرکاری اور دیسی نصاب 1885ء سے داخلوں کا آغاز۔ انٹرنس تک
5.	انجمن اسلامیہ جالندھر، مدرسہ اسلامیہ	1888ء	42	

6.	انجمن اسلامیہ ملتان، مدرسہ اسلامیہ	1888ء	74	فارسی، انگریزی، ریاضی، حفظ نماز، انجمن حمایت اسلام کا نصاب نافذ ہے۔
7.	انجمن اسلامیہ، لاہور شاہی مسجد مکتب	-	22	پرائمری
8.	انجمن اسلامیہ، ایبٹ آباد	1890ء	25	پرائمری
9.	انجمن اسلامیہ، روہتک	-	-	قرآن مکتب
10.	انجمن اسلامیہ، انبالہ	-	-	پرائمری
11.	انجمن اسلامیہ، فیروزپور	-	60 (1890ء)	قرآن مکتب
12.	انجمن اسلامیہ، گجرات	-	(1890ء، 130)	پرائمری، انجمن حمایت اسلام، لاہور کا تجویز کردہ نصاب
13.	انجمن اسلامیہ، لدھیانہ	-	-	پرائمری
14.	انجمن حمایت اسلام، لاہور دس گرلز سکولز	1885ء 1886ء	(1890ء، 402) (1888ء، 300)	انگریزی، عربی، فارسی، اردو، نیز 1892ء میں کالج قائم کیا۔
15.	انجمن حمایت اسلام، جھنگ مدرسہ اسلامیہ	1889ء	85	پرائمری

16.	انجمن حمایت اسلام، امرتسر پانچ گرلز سکولز	-	80 (1889ء)	عربی، نماز
17.	انجمن تائید اسلام، امرتسر مدرسہ	-	32(5 کلکتہ سے تھے)	مذہبی نصاب، الحدیث
18.	انجمن نعمانیہ، لاہور مدرسہ علوم اسلامیہ	1888ء	25	فارسی، عربی، انگریزی، قرأت
19.	انجمن حامی قرآن، جالندھر رات کا سکول (Night School)	1889ء	-	
20.	انجمن سٹی سکول، بنوں	1884ء	-	پرائمری سکول برائے امراء
21.	انجمن مدرسہ اسلامیہ، گجرات مدرسہ اسلامیہ	1883ء	-	عربی، اردو، قرآن، اہل حدیث

ان سکولوں کے نصاب اور سرگرمیوں کا جائزہ لینے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ مسلمانوں کی مختلف ضروریات کو پورا کرنے کا باعث بنے۔ یہ عربی قرآن مکتب طلباء کو دینی و قرآنی تعلیمات سے روشناس کرواتے ہیں۔ بلکہ انھیں قرآن پاک کے کچھ حصے یاد بھی کرواتے ہیں جیسے امرتسر کا اینگلو اورینٹل سکول جہاں مذہبی تعلیم کے ساتھ ساتھ میٹرک تک تعلیم کا انتظام تھا۔ پنجاب کے بہت سے سکولوں میں ایک ہی قسم کی روایتی تعلیم کا رواج

تھا۔ ایسی اچھی تعلیم کا رواج کم تھا۔ ملتان کی رپورٹ میں تعلیمی نظام میں پائی جانے والی ان خامیوں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔

۱۔ گورنمنٹ سکول مذہبی تعلیم نہ دیتے تھے۔

۲۔ مشن سکولوں میں عیسائی طلبا کی اکثریت تھی۔

۳۔ دیسی سکولوں میں جدید تعلیم کی مخالفت پائی جاتی تھی۔

انجمن کے بہت سے سکول ان خامیوں کو دور کرنے کے متمنّی تھے۔

ان سکولوں کا نصاب تعلیمی سرگرمیوں کے بارے میں مزید معلومات فراہم کرتا ہے۔ کچھ سکولوں میں انگریزی اور جدید علوم پڑھانے کے ساتھ مذہبی تعلیم کا بھی مناسب انتظام تھا۔ اس کا عملی ثبوت M.A.O کالج علی گڑھ میں ملتا ہے۔ کچھ مدارس میں پردے کی پابندی کے ساتھ خواتین کے لیے جدید تعلیم کا انتظام تھا۔ باعزت گھرانوں کی لڑکیاں گورنمنٹ سکولوں میں کم ہی جاتی تھیں۔ کچھ مدارس میں مسلمانوں کے تمام فرقوں کے لیے جدید اور دیسی علوم کا انتظام تھا۔ عام آدمی بھی ان مذہبی اصولوں سے فیضیاب ہوتے۔ کچھ مدارس تجارت کی عملی تربیت دینے پر مامور تھے، ان کے نزدیک گورنمنٹ سکولوں میں دی جانے والی پرائمری تعلیم بے کار تھی اور کچھ سکولوں میں مذہبی اسکالرز کو عملی تربیت دی جاتی کیونکہ وہ محسوس کرتے تھے کہ مسلمانوں کے زیرِانتظام مدارس میں ہی ان مذہبی علماء کو مذہب کے رموز و نکات سکھائے جاسکتے ہیں۔

محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے اجلاس میں یہ بات کھلے خزانے کہی جاتی تھی کہ دیسی سکولوں خاص کر قرآن سکولوں میں تعلیم رو بہ زوال ہے۔ پنجاب میں بہت سے دیسی اسکول تھے جہاں انجمنوں کی طرح خوراک، اساتذہ اور باقاعدہ نصاب کا انتظام نہ تھا۔ جس سے لوگوں میں سیکھنے کا رجحان بڑھے۔

کچھ سکولوں میں پورے طور پر سید احمد خان کے نظریات کے مطابق تعلیم دینے کا بندوبست تھا۔ لیکن اکثریت سید احمد خان کے نظریات کی ہمنوا نہ تھی۔ اینگلو اورینٹل سکول

امرتسر بہترین مثال تھا۔ جسے علی گڑھ کے بعد انجمن اسلامیہ امرتسر نے ان نظریات پر قائم کیا۔ چند لوگوں کے خیال میں اپنا ادارہ قائم کر کے چلانے کے بجائے علی گڑھ کالج کو چندہ دینا زیادہ مناسب تھا۔

سرسید احمد خان اس بارے میں پریشان تھے کہ محدود وسائل میں رہتے ہوئے لوگوں کو کیسے تعلیم دی جائے۔ چنانچہ اس سلسلہ میں انھوں نے اپنی ترجیحات کا ازسرنو تعین کیا جس کے مطابق، انگریزی زبان و ادب کو نصاب کا حصہ بنانا، پرائمری تعلیم کے مقابلے میں اعلیٰ تعلیم کو اہمیت دینا اور اس سے پہلے کہ معاشرہ دوسرے کالجز کی تعمیر کی جانب متوجہ ہو، ان کی امداد۔ ایم۔ اے۔ او کی تعمیر و ترقی کے لیۓ فنڈز اور وسائل کے استعمال کی مخالفت کی۔ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ خواتین کو مردوں کے بعد تعلیم دی جائے، کیونکہ جب تک معاشرے کے افراد اعلیٰ تعلیم یافتہ نہ ہوں خواتین کی تعلیم کا کوئی فائدہ نہیں ہے۔ اسی بنا پر انھوں نے خواتین کے تعلیمی ادارے قائم کرنے کی مخالفت کی۔ فنی تعلیم کے متعلق بھی ان کا اپنا زاویہ نظر تھا کہ اس کا فروغ ادب، لسانیات اور فلسفہ کی تعلیم کے پروگرام کی اہمیت کم نہ کردے۔

انجمنوں کی تصانیف:

انجمنوں کی تصانیف کے بارے میں محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کی رپورٹوں میں کچھ زیادہ معلومات نہیں ملتیں۔ البتہ ایسی بہت سی قابل قدر معلومات ضرور ملتی ہیں، جن سے ان کی سرگرمیوں کا پتہ چلتا ہے۔ ان انجمنوں نے ترویج و اشاعت کے اپنے قواعد وضع کر رکھے تھے۔ اجلاس کی رپورٹیں، اخبارات، تعلیمی نصابات، چھوٹے چھوٹے کتابچے، مذہبی کتابچے، معاشرتی اصلاحات، ادبی رسائل اور تراجم اور دیگر سرگرمیاں، اسی طرح دوسری قسم کی کم از کم 135 اشاعتی سرگرمیاں علیحدہ تھیں جو اس میں شامل نہیں ہیں۔ ان میں سے 9-1 خیالات تھے۔ بدقسمتی سے ان میں سے چند ایک اپنا وجود برقرار رکھ پائے۔ حال ہی میں محققین نے انجمن مفید عام قصور کے ادبی "رسالہ" کو بمشکل تلاش کر کے اس

کی علمی و تعلیمی افادیت پر مبنی شائع ہونے والے مضامین کے بارے میں جاننے کی کوشش کی ہے۔ کاش یہ کام مکمل ہوا ہوتا۔

سماجی اور مذہبی سرگرمیاں:

سماجی اور مذہبی اصلاحات پر مبنی مقاصد ان انجمنوں کے چھپے ہوئے مواد میں موجود ہیں۔ جن سے ان کی سرگرمیاں اجاگر ہوتی ہیں۔ لیکن ریکارڈ ابھی تک پس پردہ ہے۔ بہت سی انجمنوں کے درمیان اس بات پر اتفاق رائے پایا جاتا تھا کہ کس طرح معاشرے میں پھیلی ہوئی بری رسومات کی اصلاح کی جائے۔ وسائل کی بچت کی جائے اور ساہوکاروں کے مہنگے قرض سے بچا جائے۔ تجہیز و تکفین اور شادی بیاہ کی مہنگی اور بد رسومات سے چھٹکارا پایا جائے۔ لباس کی اصلاح پر بھی زور دیا گیا۔ بیواؤں کی دوسری شادی کی حمایت کی گئی خاص طور پر اہل حدیث کی طرف سے، ترقی یافتہ مسلمان تو پردہ کے متعلق بھی اصلاحات کرنے کے حامی تھے لیکن براہِ راست اس حساس معاملے پر مخالفت کرنا ان کے لیے ممکن نہ تھا۔ انجمنوں کے اس طرح کے مقاصد اشاعتی حوالے سے سامنے نہ آسکے۔ بہت سوں کا خیال تھا کہ معاشرتی اصلاحات دوسری تبدیلیوں کا پیش خیمہ ثابت ہوں گی اور انھیں نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔

ان مذہبی انجمنوں کی سرگرمیاں مختلف نوعیت کی تھیں۔ ابتدا میں بننے والی چند انجمنوں کے مقاصد جن میں مساجد کی بحالی، اوقاف اور زکوٰۃ اکٹھا کرنا شامل تھے، پہلے ہی بیان کیے جا چکے ہیں۔ لاہور میں اب مقاصد کی تکمیل زوروں پر تھی۔ یہ انجمنیں فرقہ وارانہ سرگرمیوں کا آلہ کار نہ بنیں اور نہ ہی انھوں نے مسلمانوں کو تقسیم کیا۔ جیسے سنّی، شیعہ، اہل حدیث، حنفی، صوفی، حتّٰی کہ 1890ء سے قبل جبکہ مسلمان غفلت کا شکار تھے، انھوں نے آپس میں گروہی مباحث سے گریز کیا۔

1880ء کی دہائی میں یہ انجمنیں مسلمانوں کے ایسا مضبوط ذریعہ بن گئیں جو ان میں سیاسی و معاشرتی شعور بیدار کرنے کے خواہاں تھیں۔ یہ تحریک مسلمانوں کے

روایتی اتحاد، ذاتی تشخص اور مذہبی حد بندیوں سے بالا تھی اور اس میں شہری علاقوں کے تعلیم یافتہ مسلمان شامل تھے۔ یہ انجمنیں دراصل اس مقصد کے تحت وجود میں آئیں کہ مشنریوں کی بڑھتی ہوئی سرگرمیوں کے تدارک کے لیے مسلمانوں کے اندر پیدا ہونے والے ردعمل کو ایک تحریک کی شکل دی جائے۔ اس سلسلے میں بہت سی انجمنوں خصوصاً انجمن حمایت اسلام، لاہور نے بہت اہم کردار ادا کیا۔ اس نے اپنا الگ مذہبی نصاب تشکیل دیا۔ اس کے اصولوں پر چلنے پر زور دیا۔ نابیناؤں اور محتاجوں کے لیے سکول کھولے۔ بے سہارا اور یتیم بچوں کے لیے یتیم خانے کھولے، ان کی تعلیم کا بندوبست کیا۔ مذہبی رسائل چھپوائے۔ سالانہ اجتماعات منعقد کروائے۔ 1890ء کی دہائی میں پنجاب میں اس تحریک کے حوالے سے احمدیوں اور اہل حدیث اکابرین کے درمیان ایک کشمکش منظر عام پر آئی۔

سیاسی سرگرمیاں:

انجمنیں سیاسی معاملات میں تیزی سے ملوث ہوتی گئیں۔ سیاسی سرگرمیوں کے حوالے سے انجمن اسلامیہ لاہور کا ابتدائی محدود کردار نظر آتا ہے۔ انجمن نے باعزت طریقے سے گورنمنٹ سے معاملات طے کرنے کی کوشش کی۔ مسلمان سکولوں کے لیے قابل قبول نصاب مرتب کروایا، اور گورنمنٹ ملازمتوں میں مسلمانوں کے لیے حصہ مقرر کروایا۔ لوگوں میں عام سیاسی شعور بیدار کیا گیا۔ 1880ء کی دہائی میں شہری مسلمانوں میں اس بات کا شعور جڑ پکڑنے لگا کہ مسائل کے حل کے لیے انجمنوں کو ایک پلیٹ فارم پر مدغم کرلیا جائے یا مسلم معاشرے کے مسائل کو مجتمع کر کے مختلف صوبوں میں بسنے والے مسلمان طبقے کے ذہنوں میں اٹھنے والے سوالات کے ساتھ حکومت کے گوش گزار کیا جائے تاکہ مسلمانوں کی موثر نمائندگی ہو سکے۔ مسائل کے بڑھتے ہوئے اضافے کی بنا پر، جو انجمنیں مذہبی و ثقافتی سرگرمیوں کے فروغ کے لیے وجود میں آئی تھیں، سیاسی کردار اپنانے لگیں۔ ان کے منعقدہ جلسوں میں سیاسی حقوق کی بازگشت سنائی دینے لگی۔ مثال کے طور پر انجمن مفید عام قصور نے اپنے مقاصد کا دائرہ کار بڑھایا۔ 1880ء کی دہائی میں اس نے صنعتی

سکول قائم کیا۔ اپنے مقاصد اور عوام الناس کے جذبات کی ترجمانی کے لیے ایک باقاعدہ ماہوار "رسالہ" کا اجراء کیا اور عوامی اجتماعات منعقد کیے۔

مسلمان قوم کے لیے 1880ء کا زمانہ سیاسی تبدیلی کا زمانہ تھا۔ یہ جلسوں اور عوامی اجتماعات کے ذریعے ایک نیا رنگ ڈھنگ متعین کرنے کا زمانہ تھا۔ جس کی وجہ سیاسی مسائل سے عہدہ برآ ہونے میں آسانی پیدا ہوئی۔ مختصراً اس بات کا خلاصہ پیش کیا جاتا ہے اس وقت مسلمانوں پر اس کے کیا اثرات مرتب ہوئے اور اس بات کی کھوج کی گئی کہ کس طرح ہندو مسلم کشیدگی نے جنم لیا۔ 88-1887ء کے عرصہ میں یہ اہم موڑ/ پیشرفت ہے جب بہت سے مسلمانوں نے اس بات کا تہیہ کرلیا کہ وہ سید احمد خان کے نظریات سے متفق ہیں اور یونائیٹڈ انڈین پیٹریاٹک ایسوسی ایشن کے مقاصد اور ان خیالات اور مفادات سے جس سے مسلم معاشرے کی بھلائی متوقع ہو اور ان اقدامات سے جو انڈین نیشنل کانگرس کی مخالفت میں اٹھائے جائیں۔ واضح رہے کہ انڈین نیشنل کانگریس مسلمانوں کے مفادات کی بجائے اپنے مفادات کو مقدم رکھتی تھی۔ اس کی حمایت کا اندازہ 54 مسلمان انجمنوں کی فہرست سے ہوتا ہے، جن میں 17 سوسائٹیاں پنجاب میں تھیں اور جو (UIPA) یونائیٹڈ انڈین پیٹریاٹک ایسوسی ایشن کے منشور سے وابستہ تھیں۔ سنٹرل نیشنل محمڈن ایسوسی ایشن (CNMA) کی بہت سی شاخوں نے اس معاہدے کی پاسداری کے لیے قراردادیں پاس کیں۔ ان انجمنوں کی طرف سے دیگر سوالات بھی اٹھائے گئے جن میں زبان، ملازمت، تعلیم اور دوسرے مسائل ان کی سیاسی سرگرمیوں کا محور بن گئے۔

ان سوسائٹیوں کے درمیان مسائل زیادہ سیاسی رنگ اختیار کر گئے اور پنڈورا بکس کھل گیا۔ اس تبدیلی کے متعلق مزید جاننے کے ضرورت ہے۔ چند ثقافتی انجمنیں اس میں کیوں شامل تھیں اور دوسری کیوں نہیں اور یہ مسلمان انجمنیں اور پوری مسلمان قوم سیاست میں کیوں دخیل ہوئی۔ کیا یہ سیاسی تنظیمیں مختلف ثقافتی انجمنوں کے بطن سے

ابھریں، نتیجے کے طور پر کس طرح سیاسی تنظیموں کا تعلق مسلم معاشرے سے قائم ہوا۔

نتائج:

محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس (MEC) کی دستیاب رپورٹوں سے پنجاب کی مسلم سوسائٹیوں سے متعلقہ حقائق و معلومات اس مضمون میں جمع کر دی گئی ہیں۔ اس کے ذریعے ان انجمنوں کی کارکردگی کا نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے۔ کچھ علاقوں سے متعلقہ واضح معلومات دو اقسام پر مبنی ہیں۔ جن کے متعلق مزید کھوج اور جستجو کی ضرورت ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ 30 سال کے عرصہ پر محیط یہ سوسائٹیاں دو طرح کی تھیں۔ جنھوں نے اپنے مفادات اور مقاصد کے تحت دو طرح کے وسیع کام انجام دیے۔ ایک نے روایتی اداروں، سکول اور مشرقی اقدار کو بحال کیا اور اس کے لیے ممکنہ طور پر روایتی طریقے استعمال کیے۔ جبکہ دوسری طرح کی انجمنوں نے معاشرتی چیلنجوں کا سائنسی بنیادوں پر مقابلہ کیا اور ملازمت کے لیے نئے طریقے اپنائے۔

ہم جانتے ہیں کہ ان انجمنوں کی ابتدائی سرگرمیوں کا دائرہ کار تعلیم، معاشرت، مذہب اور علم و ادب کی اصلاح پر مبنی تھا۔ لیکن 1870ء اور 1880ء کی دہائی کے بعد کلچرل سرگرمیوں کی بجائے سیاسی سرگرمیاں ان کا مرکز و محور بن گئیں۔ بیرونی شواہد ان انجمنوں کے متعلق اشارہ کرتے ہیں کہ مسلمانوں کو توقع تھی کہ انجمنوں کی سرگرمیوں سے معاشرتی تبدیلیاں خاص طور پر تعلیم کے شعبے میں ایک انقلاب آئے گا۔ معاشرے کی خامیوں کا علاج ثقافتی اصلاح میں ڈھونڈا گیا اور ان انجمنوں نے اپنے وسائل میں رہتے ہوئے معاشرتی اصلاح کے لیے اہم کردار ادا کیا۔ سوالات ذہنوں میں ابھرتے ہیں کہ سیاسی سرگرمیوں میں حصہ لینے کے بعد ثقافتی اصلاحات سے توجہ کیونکر ہٹ گئی۔ معاشرتی اصلاحات اور مسائل سلجھانے کے بجائے ان سرگرمیوں ترجیح دینے کے کیا اثرات مرتب ہوئے۔ سرسید احمد خان نے مسلمانوں کو انڈین نیشنل کانگریس کی سرگرمیوں سے اور اس کی مخالفانہ سیاست سے الگ رہنے کا مشورہ دیا۔ بہت سے افراد کانگریس کا مسلمانوں کے

ساتھ معاندانہ رویہ دیکھ کر پہلے ہی الگ ہو چکے تھے کیونکہ ان کا خیال تھا کہ سیاسی مفادات کے حوالے سے مسلمان یکا وتنہا رہ جائیں گے۔ 1890ء تک یہ خیالات ہر طرف پھیل چکے تھے۔

19ویں صدی کے آخر میں بیرونی دباؤ کی وجہ سے سیاسی تبدیلیاں رونما ہوئیں، اس کی وجہ ان علاقوں میں ثقافتی اصلاحات کی کمی کہی جاسکتی ہے۔ یہ انجمنیں ثقافتی اصلاحات کا ہراول دستہ تھیں۔ ان کا ریکارڈ مکمل طور پر دستیاب نہیں ہے اور نتائج بھی متاثر کن نہیں ہیں۔ یہ انجمنیں مقاصد اور حصول مقاصد کے اعتبار سے مسلمانوں کے لیے چراغ کی لو ثابت ہوئیں۔ محمد شاہ دین ان انجمنوں کی کارکردگی سے پرامید تھے، جبکہ نذیر علی ان انجمنوں کی کارکردگی کے تجزیے کے حوالے سے شکوک وشبہات کا شکار تھے۔ محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کی سالانہ میٹنگ منعقدہ 1890ء میں انجمنوں کی کارکردگی سے متعلق وسیع موضوع زیر بحث رہا۔ اس بارے میں بہت سی وضاحتیں پیش کی گئیں جو یہاں مقصود نہ تھیں۔ ثقافتی مسائل مزید گہرے ہوتے گئے جبکہ سیاسی مبادلات مزید پرکشش ہو گئے۔

آخر کار بہت سی انجمنیں جو مسلمانوں کے متوسط طبقے سے معرضِ وجود میں آئی تھیں۔ 1880ء کی دہائی میں ایک دوسرے میں مدغم ہوگئیں اور مسلمانوں کے طبقہ اشرافیہ کے ساتھ مل کر مسلمانوں کی حالت سدھارنے کی سبیل کرنے لگیں۔ ان انجمنوں کا سماجی انحراف ان معاشرتی طبقات کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ ہے۔ مسلم معاشرہ قبائل، ذات پات، فرقہ واریت اور خاندانوں میں تقسیم ہوگیا اور اس بات کا تجزیہ کیا جانا چاہیے کہ انجمنوں میں کس طرح سماجی گروہ وجود میں آئے۔

1860ء-1890ء میں پنجاب کی تنظیمیں/ انجمنیں

	نام انجمن، شہر	تاریخ۔ سال	ذرائع	کارنامے
	1860ء کی دہائی میں:			
1.	انجمن پنجاب، لاہور ہندو اور مسلمانوں نے مشترکہ طور پر قائم کی۔	1865ء	بہت سے ذرائع	مشرقی زبانوں کی ترویج و ترقی، دیسی علوم کا فروغ، لائبریری، لیکچرز، رسالے کا اجراء۔ ارکان: 1865ء میں 244 1888ء میں 300
2.	دہلی لٹریری سوسائٹی، دہلی مشترکہ (ہندو + مسلم)	1865ء	رپورٹ آف دی ڈائریکٹر پبلک انسٹرکشن (ER)	دیسی علوم کی ترویج و اشاعت
3.	انجمن فرزان فیضان عام، گوجرانوالہ مشترکہ	1866ء	لاہور گزٹ	لائبریری، دار المطالعہ، میوزیم۔

4.	انجمن امرتسر، امرتسر	1867ء	پنجاب میں چھپنے والی مطبوعات کے مطابق (PL)	جرنل، رسالہ ششماہی، ایڈیٹر: شیخ غلام حسن
5.	انجمن اسلامیہ، لاہور مسلمانوں نے قائم کی۔	1869ء	بہت سے ذرائع	مساجد کی بحالی، گورنمنٹ سے تعلقات قائم کرنا، سکولز کا قیام، ترکی اور روس کی لڑائی میں ترکی کے لیے عطیات اکٹھا کرنا، طلباء کے لیے
				وظائف جاری کرنا۔ ارکان: 1888ء میں 125 1892ء میں 177

1870ء کی دہائی میں:

6.	انجمن بٹالہ، لاہور	1872ء	پنجاب میں چھپنے والی مطبوعات کے مطابق (PL)	جرنل، رسالہ انجمن بٹالہ

7.	انجمن مفید عام، قصور مسلمانوں نے قائم کی۔	1873ء	محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس رپورٹ (MEC)	دستکاری سکول، لائبریری، مطبع مفید عام، جرنل، ماہوار "رسالہ"، حکومتی امداد ارکان: 1880ء میں 322
8.	انجمن مواحدین، امرتسر مسلمانوں نے قائم کی۔	1873ء	ایضاً	اسلامی مدرسہ، جو 1882ء میں انجمن اسلامیہ مدغم ہوگیا۔
9.	انجمن رفاہِ رعایائے ہند، دہلی مسلمانوں نے قائم کی۔	1875ء	پنجاب پبلی کیشنز کے مطابق (PL)	مسلم ریفارم ایسوسی ایشن کے قواعد شائع کیے۔
10.	انجمن عرب سرائے، دہلی مشترکہ۔	1875ء	رسائل وجرائد میں چھپنے والی رپورٹ (NR)	میڈیکل سوسائٹی، جرنل
11.	انجمن اثنا عشر، انبالہ مسلمانوں نے قائم کی۔	1876ء	محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس رپورٹ (MEC)	شیعہ سیّدوں کے لیے سکول کا قیام، جس کے اخراجات کے لیے کپڑے کے دو سٹور وقف تھے۔

.12	انجمن اسلامیہ، دہلی مسلمانوں نے قائم کی۔	1870ء	رپورٹ آف دی ڈائریکٹر پبلک انسٹرکشن پنجاب (ER)	ادبی سرگرمیاں، تراجم، 1888ء میں سنٹرل نیشنل محمڈن ایسوسی ایشن CNMA سے الحاق کیا۔
				شہزادہ سلیمان شاہ صدر تھے۔ مولوی اکرام اللہ سیکرٹری

1880ء میں انجمن اسلامیہ کی شاخیں جو مسلمانوں نے مختلف شہروں میں قائم کیں۔
1980ء میں ان کی بائیس شاخیں تھیں۔ تفصیل یہ ہے:

.13	امرتسر:	1882ء	MEC رپورٹ	اینگلو اورینٹل سکول، اسلامی اتحاد، معاشرتی اصلاحات، وظائف، مطبوعات، CNMA سے الحاق۔
.14	گجرات:	1883ء	MEC رپورٹ	سنٹرل نیشنل محمڈن ایسوسی ایشن سے الحاق (CNMA)
.15	ملتان:	1888ء	MEC رپورٹ	پرائمری سکول، 1888ء میں 150 ارکان تھے۔
.16	انبالہ:		MEC رپورٹ	کوئی قابل ذکر کام نہیں
.17	ایبٹ آباد:		MEC لسٹ	پرائمری سکول
.18	امروہا۔امروہہ:		MEC لسٹ	شاہ بابودین، سیکرٹری تھے۔
.19	شاہ پور:		MEC لسٹ	
.20	پشاور:		ایضاً	

21. جھجھر، روہتک:	ایضاً	قرآن مکتب
22. حصار:	ایضاً	امیر مجید علی نے قائم کی۔
23. روپڑ، انبالہ:	ایضاً	شیخ غلام نبی نے قائم کی۔
24. سیالکوٹ:	ایضاً	سکول بھی تھا۔
25. سنہہ، گورگائنو:	ایضاً	عبدالعزیز نے قائم کی۔
26. فیروزپور:	1887ء ایضاً	منشی رحیم الدین نے قائم کی۔ قرآن مکتب جاری تھا۔
27. گورداسپور:	ایضاً	وظائف جاری کیے۔
28. گوجرانوالہ:	ایضاً	
29. جلالپور جٹاں، گجرات:	1889ء ایضاً	منشی کرم الٰہی نے قائم کی۔ پرائمری سکول قائم تھا۔
30. ہگنی، لدھیانہ:	ایضاً	مولوی نور محمد نے قائم کی۔ ایک سکول بھی جاری تھا۔
31. وزیرآباد:	1882ء ایضاً	فقیر اللہ خان نے قائم کی۔
32. جالندھر:	1883ء ایضاً	سکول، مباحثاتی کلب، انجمن حمایت اسلام میں ضم کر دیا گیا۔

انجمن حمایت اسلام کی شاخیں۔1890ء تک سات شاخیں تھیں۔

.33	لاہور:	1884ء	بہت سے ذرائع	گرلز سکولز، کالج، اسلامی اتحاد، عیسائیت، انسانیت کی فلاح، تعلیمی، ارکان: 1888ء میں 807 1882ء میں 515
.34	امرتسر:	1888ء	MEC رپورٹ	اسلامی اتحاد، عیسائیت کے خلاف دفاع، سکولوں کا قیام، مبلغین اسلام، ارکان: 1888ء میں 350
.35	جھنگ:	1889ء	ایضاً	سکول جاری کیا، جو انجمن اسلامیہ میں ضم ہو گیا۔
.36	پٹیالہ:		ایضاً	مولوی قدرت نے قائم کی۔
.37	ڈیرہ اسماعیل خان:		ایضاً	حافظ سیف اللہ نے قائم کی۔
.38	فیروز پور:		ایضاً	منشی ولی اللہ نے قائم کی۔
.39	منٹگمری:		ایضاً	منشی محمد نور اللہ نے قائم کی۔

سنٹرل نیشنل محمڈن ایسوسی ایشن کی شاخیں

.40	لاہور:	1884ء	بہت سے ذرائع CNMA	راجہ جہانداد خان، صدر محرم علی چشتی، سیکرٹری ممبرشپ مع چھ ایڈیٹرز، 1888ء میں 169 ارکان

.41	انبالہ:	1886ء	CNMA	تعلیمی معاونت، ماسٹر نہال خان سیکرٹری تھے۔ 1888ء میں 90 ممبران تھے۔
.42	لدھیانہ:	1888ء	ایضاً	
.43	حصار:		ایضاً	مولوی سیّد محمد حسین، سیکرٹری تھے۔ 1884ء میں 54 ممبران تھے۔
.44	انجمن تائید اسلام، امرتسر، مسلمانوں نے قائم کی۔	1884ء	MEC رپورٹ	مکتبہ اہل حدیث نے قائم کی۔ حافظ عنایت صدر تھے۔ 1884ء میں 100 ارکان تھے۔
.45	انجمن مدرسہ اسلامیہ، گجرات مسلمانوں نے قائم کی۔	1883ء	ایضاً	اہل حدیث حضرات نے قائم کی۔ سکول جاری تھا۔
.46	انجمن میراں، جالندھر، مسلمانوں نے قائم کی۔	1880ء	MEC رپورٹ	میر طبقہ کے لیے، طلبہ کے لیے وظائف، 1888ء میں 135 ممبران تھے۔

نمبر	نام	سال	ماخذ	کیفیت
47.	انجمن ہمدردی اسلام، لاہور مسلمانوں نے قائم کی۔	1881ء	ایضاً	اہل حدیث نے قائم کی، 1888ء میں اس کی سرگرمیاں ختم ہوگئیں۔
48.	انجمن ہمدردی اسلام، امرتسر مسلمانوں نے قائم کی۔		ایضاً	اسلامی موضوعات پر لیکچرز دیے جاتے اور حکومت کو حکومت کو عرضداشتیں ارسال کرتی۔
49.	انجمن اصلاح زمینداران، باغبانپورہ، لاہور مسلمانوں نے قائم کی۔	1883ء	بہت سے ذرائع	زمینداروں کے لیے اصلاحی معاشرے قرضداروں کی زبوں حالی، وظائف جاری کرنا، یادگار قائم کرنا، میاں نظام مربی وصدر تھے۔ 1886ء میں 160 ممبران تھے۔
50.	انجمن سٹی سکول، بنوں، مسلمانوں نے قائم کی۔	1884ء	MEC رپورٹ	امرا کے لیے سکول، مولوی محمد حمید مربی وصدر تھے۔
51.	میڈیکل کلب، لاہور (مشترکہ)	1885ء	ایضاً	1888ء میں 35 ارکان تھے۔

52.	انڈین ایسوسی ایشن، لاہور، مشترکہ (ہندو + مسلم)	1883ء	ایضاً	رائے عامہ کو ہموار کرنے کے لیے ایک قومی انجمن، 1877ء میں آغاز مسلمان 1883ء میں اس میں شامل ہوئے اور 1885ء میں اس سے نکلنے لگے۔
53.	محمڈن یونین کلب، لاہور، مسلمانوں نے قائم کی۔	1886ء	ایضاً	وکلاء ایسوسی ایشن، میر ممتاز علی، سیکرٹری تھے۔ 1886ء میں بیس ممبران تھے۔
54.	انجمن نعمانیہ، لاہور مسلمانوں نے قائم کی۔	1888ء	ایضاً	مساجد کی بحالی، حنفی مکتبہ فکر کی ترویج، وظائف، لیکچرز، جرنل کا اجراء، 1888ء میں 318 ممبران۔
55.	انجمن غمخوار اسلام، جالندھر، مسلمانوں نے قائم کی۔	1888ء	MEC رپورٹ	اسلامی اتحاد، گورنمنٹ کی حمایت، انسانی فلاح، فنی اور مذہبی تعلیم۔
56.	انجمن اصلاح لباس، گجرات مسلمانوں نے قائم کی۔	1888ء	ایضاً	وسائل میں رہتے ہوئے مسلمانوں کے لباس کی اصلاح، 1888ء میں 30 ارکان تھے۔

نمبر	نام			کیفیت
57.	مجلس انوار محمدیہ، امرتسر، مسلمانوں نے قائم کی۔		ایضاً	اماموں کی تنظیم، نکاح پر اجارہ داری قائم کرنا۔
58.	انجمن اصلاح، امرتسر، مسلمانوں نے قائم کی۔		ایضاً	کوئی قابل ذکر سرگرمی نہیں، ڈاک پہنچانے کے لیے چپڑاسی، مولوی عبدالعلی، سیکرٹری تھے۔
59.	یونین کونسل، امرتسر مشترکہ (ہندو + مسلم)		ایضاً	MEC کے وکلا کی تنظیم، اب سرگرمیاں ختم ہیں۔
60.	ہمالین یونین کلب، شملہ مشترکہ		ایضاً	سائنسی تحقیق، خلانوردی کی ابتدائی تعلیم، اسلام کے بارے میں نازیبا کلمات کہنے پر مسلمان علیحدہ ہوگئے۔
61.	انجمن ہمدردی جیونت، پٹیالہ مسلم		ایضاً	حاجی غلام محمد نے قائم کی۔
62.	انجمن خادم اسلام، دہلی		ایضاً	مرزا عبداللہ مربی وصدر تھے۔
63.	انجمن نصرت الاسلام، شملہ مسلم		ایضاً	مولوی عبدالقادر کرتا دھرتا تھے۔ ایک سکول بھی جاری تھا۔

64.	انجمن ہزارہ، ہزارہ مشترکہ	1883ء	ایجوکیشنل کمیشن کی 1882 میں ٹریبون اخبار میں چھپنے والی رپورٹ EC	راجہ جہانداد خان مربی و صدر تھے، انجمن نے تعلیمی کمیشن کی یادگار قائم کی۔
65.	انجمن حامی قوم، کپورتھلہ، مسلم	1885ء	ٹریبون	ذہنی بیداری، اخلاقی سدھار، دارالمطالعہ، رات کا سکول بھی تھا۔
66.	انجمن حامی قوم، جالندھر، مسلم	1889ء	بیریرا اینڈ ویلس پنجاب پریس 1905-1880ء (BW)	ادبی، معاشرتی، اخلاقی اصلاح، جرنل، "مہذب قوم" رسالہ تھا۔
67.	انجمن محمدیہ، لاہور مسلم	1888ء	ٹریبون	انڈین نیشنل کانگریس سے مذاکرات کے لیے وفد کا انتخاب۔
68.	انجمن رفاہِ اسلام، لاہور، مسلم	1889ء	ایضاً	مسلم قوم کی بہتری کے لیے اقدامات۔
69.	انجمن مشاعرہ، لاہور، مسلم	1881ء	ایضاً	مشاعروں کا اہتمام
70.	انجمن رفاہِ عام، انبالہ مشترکہ	1884ء	ایضاً	انجمن کے زیر اہتمام سریندر ناتھ بینرجی کو دورہ پنجاب کے موقع پر خوش آمدید کہا گیا۔

.71	انجمن رفاہِ عام، لدھیانہ مشترکہ	1882ء	PL پنجاب پبلی کیشنز BW	سائنس، فلسفہ، رسالہ بھی تھا۔ 1884ء میں 80 ارکان تھے۔
.72	مجلس اخلاقیہ، امرتسر مسلم	1882ء	PL	سماجی اصلاحات کی گئیں، مجلس کے قواعد شائع کیے گئے۔
.73	مجلس اسلامیہ، لاہور مسلم		ایجوکیشن کمیشن کی رپورٹ 1882ء EC	یادگار برائے تعلیمی کمیشن، متوسط طبقہ کی نمائندگی، سید نادر علی شاہ، سیکرٹری تھے۔
.74	مجلس اسلامیہ، لدھیانہ مسلم		UPIA یونائیٹڈ پیٹریاٹک انڈین ایسوسی ایشن کی رپورٹ	مسلمانوں کی بہتری کے لیے سرگرم عمل تھی۔
.75	انجمن مفید عام، لدھیانہ مسلم	1884ء	SAK سید احمد خان کا سفرنامہ پنجاب	انجمن نے سید احمد خان کا دورہ پنجاب میں والہانہ استقبال کیا اور خوش آمدید کہا۔
.76	معاونت اردو، امرتسر مشترکہ	1882ء	EC	اردو زبان کا مرتبہ و وقار بحال رکھنے کے لیے یادداشت پیش کی۔
.77	انجمن اخوان الصفا، گجرات مسلم	1882ء	EC	ایجوکیشن کمیشن کو یادداشت پیش کی۔

78.	انجمن حمایت اردو، گورداسپور مشترکہ	1882ء	EC	اردو زبان کا مقام بحال کرنے کے لیے یادداشت پیش کی۔
79.	انجمن فیضان عام، گوجرانوالہ مسلم	1886ء	PSC پبلک سروس کمیشن کی رپورٹ	پبلک سروس کمیشن کو یادداشت پیش کی۔
80.	انجمن اتحادیہ، امرتسر مسلم	1884ء	PL	مسلمان فرقوں میں یکجہتی و اتحاد کی خاطر قوانین شائع کیے۔
81.	انجمن احسان الاخلاق، لاہور مسلم	1886ء	PL	معاشرتی وسماجی اصلاحات، قواعد وضوابط طبع کیے، مولوی بخش سیکرٹری تھے۔
82.	انجمن پشاور، پشاور مشترکہ	1880ء	BW	فارسی رسالہ، عیسائیت کے خلاف ردعمل کے طور پر اجرا۔
83.	یونائیٹڈ انڈین پیٹریاٹک ایسوسی ایشن، علی گڑھ مشترکہ	1888ء	بہت سے ذرائع	سیاسی معاشرے کی تشکیل، جو کانگریس کی مزاحمت کر سکے۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی

پنجاب میں اردو کا ایک ورق

عہد میر و سودا کے چند نو دریافت شعراء

''پنجاب میں اردو'' تاریخ ادب اردو کا ایک ایسا باب ہے جس پر ابھی تک شایان شان کام نہیں ہو سکا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ اردو ادب پر کام کرنے والے ہر محقق نے اس موضوع کو اہل پنجاب کی ذمہ داری سمجھ کر نہ صرف نظر انداز کیا بلکہ اسے اردو ادب کی تاریخ کا حصہ بھی بننے نہیں دیا۔ یہ صورت حال اردو ادب کے لیے ایک المیے سے کم نہیں۔ جن ادب دوستوں نے اس موضوع کی اہمیت کا احساس کیا ان میں علامہ اقبال بھی شامل ہیں اور جن محققین نے کسی حد تک ادب کے اس فراموش شدہ گوشے کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ان میں شیر علی سرخوش، حافظ محمود شیرانی، قاضی فضل حق، پیر غلام دستگیر نامی اور ڈاکٹر جمیل جالبی قابل ذکر ہیں۔ اس سلسلے میں کچھ کام ڈاکٹر ممتاز گوہر، ڈاکٹر علی محمد اور راقم الحروف نے بھی انجام دیا ہے، باقی تمام محققین نے چونکہ رام بابو سکسینہ کے بنائے ہوئے تاریخ ادب کے خاکے کی پیروی کی ہے اس لیے اس موضوع کو کوہ ندا کا بلاوا سمجھ کر قریب نہیں آنے دیا۔ اردو ادب کی تاریخ کو تا حال چونکہ حقیقی خط سفر اور فطری خاکہ میسر نہیں آیا اس لیے پنجاب میں اردو کا موضوع بھی نقش فریادی بن کر کسی انصاف پسند محقق کا منتظر ہے۔

پنجاب میں اردو ادب کی تاریخ اتنی ہی پرانی ہے جتنی خود اردو زبان کی۔ اگر لباب الالباب کے مصنف محمد عوفی کی اس اطلاع کو کہ مسعود سعد سلمان کے چھوڑے ہوئے دیوانوں میں ایک دیوان ہندوی یعنی قدیم اردو کا بھی تھا تو اس بات پر یقین کیا جا سکتا ہے کہ پنجاب میں اردو ادب کی روایت اس سرزمین پر غزنوی اقتدار سے پہلے موجود تھی، یہی روایت تواتر کے ساتھ ہر دور میں موجود رہی، غزنوی، غوری، تغلق، مغل غرضیکہ ہر عہد کے

پنجاب میں اردو زبان کے وجود کا سراغ ملتا ہے۔

پنجاب کو کسی عہد میں بھی اردو ادب کے لیے سرکاری یا درباری سرپرستی نصیب نہیں ہوئی۔ یہاں فارسی ادب ہی درباروں میں پھولتا پھلتا رہا لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ سرزمین پنجاب کا کوئی سیاسی اور تمدنی عہد اردو کے وجود سے خالی نہیں تھا۔ مجھے برصغیر کے کسی حصے کو بھی اردو زبان کے مولد و منشا ثابت کرنے پر اعتراض نہیں کیونکہ اس سے مسلمانوں کی تمدنی، علمی اور سیاسی قلمرو کی جڑیں ان حصوں میں گہری نظر آتی ہیں بشرطیکہ اس سلسلے میں پنجاب کو فراموش نہ کیا جائے اور اس کا جائز حق تحقیقی دیانت اور بصیرت کے ساتھ اسے دیا جائے۔

چند روز پہلے مجھے اپنے کتب خانے میں موجود ایک قلمی بیاض کے مطالعے کا موقعہ ملا۔ اس بیاض پر اولین سال تحریر ۱۱۸۴ھ درج ہے۔ اس بیاض کے مالک اور کاتب نے اپنا نام افضل شاہ پسر نظر شاہ لکھا ہے۔ سال تحریر سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ بیاض مذکورہ کا تعلق میر و سودا کے عہد سے ہے۔ اس بیاض میں پنجاب سے متعلق چند شعراء کا کلام موجود ہے جس کے مطالعے سے اس عہد میں سرزمین پنجاب پر اردو شاعری کے معیار اور ثقاہت کا اندازہ ہوتا ہے۔ بے محل نہ ہوگا اگر پہلے اس بیاض کے کچھ تسویدی کوائف پیش کر دیے جائیں۔

ورق : 11x17.5 سینٹی میٹر

حوض : 8x13 سینٹی میٹر

کاغذ : بھورا دلائتی (سنٹرل ایشین)

اوراق کی تعداد: 49 او ب۔

تمام اوراق: دیمک خوردہ و موریانہ زدہ۔

خط : نستعلیق دیوانی مائل بہ خط شکستہ۔

بیاض میں کئی جگہ ورق افتادگی کا پتا چلتا ہے بالخصوص جہاں متن نامکمل ہونے کا

احساس ہوتا ہے۔ بیاض کے اولین مالک اور کاتب املا کے اعتبار سے غیر محتاج اور قدرے کم سواد دکھائی دیتے ہیں۔ کئی الفاظ کی املا غلط ہے مثلاً رحم کو رہم اور قصہ کو کسا لکھا ہے، وغیرہ، ایسے الفاظ کی حواشی میں نشاندہی کر دی گئی ہے انھیں سہو کاتب سے زیادہ نہیں کہا جا سکتا۔

ورق 1 (ا) سے 4 (ا) پر ایک اردو قصیدہ، ایک اردو مخمس اور ایک اردو مثنوی کے اشعار ہیں۔ مثنوی بے عنوان اور نامکمل ہے۔ ان میں ورق 2 (ب) خالی ہے، ورق 4 (ب) خالی ہے، ورق 5 (ا) بھی خالی تھا۔ جدید عہد کے کسی شخص نے اس پر کچھ فارسی اشعار لکھے ہیں اور ان کے آخر میں تاریخ تحریر 3 ماہ شعبان 1355ھ درج ہے۔

افضل شاہ کے خط میں بیاض کے ابتدائی گیارہ ورق ہیں جن پر اردو اشعار کے علاوہ فارسی رباعیاں اور غزلیں ہیں۔ ورق 6 (ا) سے 6 (ب) نصف تک مختلف فارسی شعراء کی غزلیں اور مخمس ہیں۔ ان شعراء میں حافظ، مومن، حسن، طوسی، خاقانی، بہلول، بیدل، عزیز، شمس، قصاب، صائب، مخلص، آصفی اور اسیر کے تخلص نمایاں ہیں۔ ورق 36 (ا) نصف سے اسد تخلص کے کسی اردو شاعر کا مخمس شروع ہوتا ہے جو ورق 36 (ب) نصف تک جاتا ہے۔ ورق 36 (ب) نصف سے ورق 40 (ا) تک حکیم تخلص کے کسی فارسی شاعر کا ایک قصیدہ خلفائے راشدین کی مدح میں ہے جس کے دو مقطع ہیں۔ پہلے مقطع تک تین خلفائے اول کی مدح ہے اس کے بعد مقطع دوم تک امیر المومنین حضرت علیؓ کی شان میں اشعار لکھے گئے ہیں۔ دوسرے مقطع میں شاعر اپنا تخلص یوں لائے ہیں:

جز تو ندارد کسی بہر شفاعت حکیم

منتظر لطف تست دیدۂ گریان او

ورق 40 (ب) خالی تھا بعد کے کسی شخص نے اس پر دعائیہ اشعار لکھے ہیں اور آخر میں 10 محرم 1350ھ کی تاریخ درج کی ہے۔ یہاں تک کے اوراق میں قلم کے معمولی فرق

کے باوجود خط میں یکسانیت ہے۔ ورق 41(ا) سے قلم پھر تبدیل ہو گیا ہے۔ خط بھی قدرے مختلف ہے۔ یہاں سے ایک فارسی ترکیب بند شروع ہوتا ہے جس کا موضوع نعت حضرت سرور کائنات ﷺ ہے۔ ورق 43(ب) سے 46(ا) تک اردو دوہڑے (دوہے) ہیں۔ قلم اور خط دونوں تبدیل ہو چکے ہیں۔ بعد کے کسی شخص نے ان دوہوں پر عنوان دیا ہے ''اردو کا بیان'' ورق 46(ب) سے 47(ب) تک عربی میں ایک وظیفہ درج ہے۔ ان اوراق کا کاغذ دبیز اور بیاض کے عام اوراق سے مختلف ہے۔ گمان ہوتا ہے کہ عربی وظیفے کا متن بیاض میں نامکمل تھا جسے ایک ورق چانپا لگا کر مکمل کیا گیا ہے۔ ورق 48(ا) سے 49(ا) تک ایک فارسی مناجات ہے جس کے آخر میں کاتب کا نام یوں آیا ہے:

''برای خاطر داشت آقا صاحب آقا و ترمیت (کذا)
صاحب مدظلہ اللہ تعالی نگارش یافت۔ نویسندہ عاجز خاکسار
سید علی رضا موسوی الحسینی ابن میر حاتم علی شاہ بوقت ثما اثنین ماہ
ذی قعد در تاریخ ۱۵۔ تحریر یافت۔ (سال کتابت ندارد)''

ورق 49(ب) یعنی آخری صفحے پر داس ولیا کا ایک ہندی ریختہ اور میرزا رفیع سودا کی ایک اردو غزل کا درج ذیل مطلع لکھا گیا ہے:

گدا دست اہل کرم دیکھتے ہیں — ہم اپنا ہی دم اور قدم دیکھتے ہیں

جس طرح پہلے عرض کیا گیا، مذکورہ بیاض کے اولین مالک اور کاتب نظر شاہ پسر میر افضل شاہ ہیں۔ انھوں نے بیاض کی تحریر کے دوران کئی جگہ خالی ورق چھوڑ دیے تھے جن پر ان کے اخلاف میں سے کچھ لوگوں نے یا ان کے بعد یہ بیاض جن افراد کی ملکیت رہی انھوں نے عربی، فارسی اور ہندی نظم و نثر کی بعض تحریریں چھوڑی ہیں البتہ ایسی تحریروں کی تعداد بہت کم ہے۔ اصل مالک کے بعد جن افراد کے نام بیاض پر نظر آتے ہیں ان میں پہلا نام عبدالرسول اور آخری نام سید علی رضا موسوی الحسینی ابن میر حاتم علی شاہ کا

ہے لیکن قابل ذکر بات یہ ہے کہ بیاض کے آخری ورق یعنی 49 (ب) پر جو چند ہندی اور اردو اشعار تحریر ہیں وہ بھی نظر شاہ پسر میر افضل شاہ ہی کے خط میں ہیں جن سے گمان ہوتا ہے کہ نظر شاہ نے بیاض کے درمیان خالی اوراق چھوڑ دیے تھے جن پر دوسرے لوگوں نے تصرف کیا۔

بیاض مذکور کے مالک نظر شاہ کے بارے میں بیاض کی اندرونی شہادتوں کے مطابق تین اہم باتیں سامنے آتی ہیں۔ پہلی یہ کہ وہ پنجاب کے رہنے والے تھے اور ۱۱۸۴ھ میں بیاض مرتب کر رہے تھے جو شمالی ہند میں میر وسودا کا دور ہے کیونکہ ۱۱۸۴ھ میں میر اور سودا دونوں زندہ تھے۔ دوسری بات یہ کہ وہ شیعہ عقیدے اور مسلک کے پیرو کار تھے اور تیسرے یہ کہ انھیں فارسی، اردو اور ہندی شاعری سے دلچسپی تھی اور اس بیاض میں انھوں نے اکثر فارسی، اردو اور ہندی زبان کے ایسے شعراء کا کلام منتخب کیا ہے جنھوں نے حضرت امام حسینؓ اور اہل بیت کرامؓ کے بارے میں قصائد یا مناقب لکھے ہیں۔ وہ کئی جگہ ایسے اشعار لکھتے ہوئے بھی تأمل نہیں کرتے جن میں مخالفین امام بالخصوص حاکم شام پر تبرّا کیا گیا ہے۔ اس کے باوجود بیاض میں ایک ایسا فارسی قصیدہ بھی شامل ہے جس میں اصحاب رسولؐ کی تعریف اور مدح سرائی کی گئی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے عقیدے میں زیادہ غالی یا سخت گیر نہیں تھے۔

زیر نظر بیاض کی طرف قارئین کی توجہ اس لیے مبذول کرانا چاہتا ہوں کہ اس بیاض میں اردو زبان کے چند ایسے شعراء کا کلام درج ہے جو بیاض کے سال تحریر کی رو سے بارھویں ہجری یعنی میر وسودا کے دور سے متعلق ہیں، جن کا اردو شاعروں کے کسی تذکرے میں ذکر نہیں ملتا اور یہ نہ صرف میر وسودا کے ہم عصر ہونے بلکہ ادبی اور لسانی اہمیت کے باعث بھی اردو ادب کی تاریخوں میں جگہ پانے کے مستحق ہیں۔ آج ہم ان کے سوانح حیات سے واقف نہ سہی ان کے کلام کے ذریعے اس دور کے ادبی منظرنامے پر ان کے مقام اور مراتب کا تعین تو کر سکتے ہیں، اس بیاض میں مختلف شعراء کے تین اہم ادب

پارے موجود ہیں جن کو قرات کی کوشش کے بعد مقالے کے آخر میں شامل کیا جارہا ہے، جن کی مختصر کیفیت پیش خدمت ہے۔

۱۔ قصیدہ گفتہ قطب الدین واقف لاہوری۔

یہ اردو زبان میں لکھا ہوا (۵۳) اشعار پر مشتمل قصیدہ ہے۔

مطلع: دور میں تیرے فلک کس کوں فراغت ہے بتا
پس یہ چوڑائی تری کس کام کی اے خوونما

مقطع: حشر میں میرا مقدر تیرے لشکر ساتھ ہو
اس سوں بہتر کیا ہے، قطب الدین واقف کے سدا

قصیدے کے ممدوح سید الشہداء حضرت امام حسینؓ ہیں۔ اس قصیدے کے اکتیسویں شعر میں حاکم شام پر تبرا کیا گیا ہے جسے دل آزار سمجھ کر زیر نظر متن میں شامل نہیں کیا گیا۔ قصد میں تشبیب، گریز، مدح، دعا غرضیکے تمام حصے فطری اور معیاری ہیں اور ان سے مصنف کے ادبی ذوق کا اندازہ ہوتا ہے۔ اظہار و ابلاغ کا تصنع سے پاک لہجہ اس قصیدے کے ادبی خدوخال کو اجاگر کر رہا ہے اور فارسی زبان سے ہم آہنگ ہوکر اردو کی نئی ساخت اس قصیدے کی لسانی اہمیت پر روشنی ڈال رہی ہے۔

۲۔ مخمس گفتہ اسد تخلص۔

آٹھ بندوں پر مشتمل یہ مخمس امیر المومنین حضرت علی کرم اللہ وجہ، کی شان میں ہے۔ یہ بیاض کے ورق 36 (ا) اور (ب) پر موجود ہے۔ قلم عام بیاض سے جلی ہے لیکن خط میں کوئی تبدیلی نہیں آئی اور صاحب بیاض کے خط کے عین مشابہ ہے۔ شاعر نے آخری بند میں اپنا تخلص یوں ظاہر کیا ہے:

یا علیؑ میں اسد دیوانہ ہوں
عقل و تدبیر سیں بیگانہ ہوں

مجھ میں سب توں و میں بہانہ ہوں

میں تری ذات کوں پچھانا ہوں

وحدت پاک کبریا کی قسم

اسد کی زبان میں ہر چند پنجابی زبان کی ساخت اور روایت کے اثرات موجود ہیں تاہم ادبی اعتبار سے ان کے ہاں تشبیہ واستعارے اور متخیلہ کی قابل توجہ مثالیں اسد کو ایک خوش فکر شاعر کے طور پر ہمارے سامنے لاتی ہیں۔نوگل باغ، سروگلزار، میر میدان، صبح وحدت کا آفتاب جیسی تراکیب اور اس پائے کی تشبیہیں جیسے:

عشق شاہ نجف کا مجھ دل میں

نور کی شمع جیونکے محفل میں

نیز ہلالی اور کمالی جیسے بلند پایہ فارسی شاعروں کے ساتھ اپنی ہم آہنگی اسد کے تخلیقی شعور کو نمایاں کر رہی ہے۔

۳۔ مثنوی مجہول الاسم/ مصنف نامعلوم۔

بیاض کے ورق 3(ا) سے 4(ا) تک ایک اردو مثنوی کے ننانوے ابیات درج ہیں۔مثنوی کا آغاز اچانک اس شعر سے ہوتا ہے:

ادب سے گلے کا نہیں رو مجھے مگر خود بخود رحم آوے تجھے

اس سے گمان ہوتا ہے کہ مثنوی اس بیت سے کئی ابیات پہلے شروع ہوئی ہوگی اور ان ابیات میں ممکن ہے مثنوی کا نام لکھا گیا ہو یا مصنف نے اپنا تخلص ظاہر کیا ہو۔بہر حال یہ محض ایک گمان ہے اور حقیقت صرف یہ ہے کہ ان ننانوے ابیات کے مصنف کا ہمیں علم نہیں۔مثنوی کے متن سے مصنف کے پنجابی ہونے کا احساس ہوتا ہے۔میر وسودا کے دور میں اصلاح زبان کا جو عمل جاری تھا، اس کی اطلاع پنجاب کے شعراء تک نہیں پہنچی تھی ۔ان کے ہاں زبان کی ساخت کا عمل قدرے سست ضرور ہے، منزل کی طرف پیش قدمی سے محروم نہیں۔

زیر نظر بیاض میں اردو آثار کے تعارف کو ختم کرنے سے پہلے اس کی املائی اور لسانی خصوصیات کی طرف اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا۔ املائی نظام میں چند اہم نکات یہ ہیں۔

۱۔ ''الف'' اور ''د'' کو ''الف'' اور ''ل'' کو، و، د کو اور ''الف''، ''ر'' کو ''خ'' اور ''د'' کو ''ہ'' سے ملا کر لکھا گیا ہے۔

۲۔ یائے معروف اور مجہول دونوں کشیدہ لکھی گئی ہیں، یائے معروف کو مدور اور مجہول کو برگشت کی شکل میں نہیں لکھا گیا۔ اسی طرح ''ن'' کو ''و'' سے ملاتے ہوئے مدور کی بجائے کشش کی طرح بنایا گیا ہے۔ یہی عمل الفاظ کے آخر میں ''ی'' لکھنے کا ہے۔

۳۔ ''س'' اور ''ش'' کا نصف دائرہ بنایا گیا ہے۔

۴۔ ''ک'' اور ''گ'' میں کوئی فرق نہیں۔

۵۔ حروف تنفّسی کو ہائے ملفوظی کے ساتھ تمام بیاض میں لکھا گیا ہے۔

۶۔ حروف علت کے بعد نون غنہ کا اضافہ کیا گیا ہے۔

لسانی اعتبار سے بھی بعض باتیں قابل ذکر ہیں۔

۱۔ بلکہ کے آخر میں کسی جگہ ''ہ'' موجود نہیں بلکہ اسے ہر جگہ ''بلک'' لکھا گیا ہے۔

۲۔ ''کے'' بجائے ''کہ''۔

۳۔ ''تیئں'' بجائے ''کو''۔

۴۔ ''نئیں'' بجائے ''نہیں''۔

۵۔ ''یاں'' بجائے ''یہاں''۔ قصیدے، مثنوی اور مخمس تینوں میں موجود ہے، علاوہ ازیں رعایت قافیہ کے لیے ''ہ'' پر ختم ہونے والے فارسی الفاظ ''ا'' پر مورد صورت میں ختم کیے گئے ہیں۔

ان گزارشات کے ساتھ بیاض میں موجود تین اہم اردو متون پیش خدمت ہیں۔ بیاض میں فدوی کی ایک اردو رباعی اور سودا کا ایک مطلع بھی درج ہے۔ چونکہ یہ طبع ہو چکے ہیں اس لیے ان کی تکرار ضروری نہیں۔ آخر میں اصل متون کی عکسی نقول بھی پیش کی جا رہی ہیں۔

قصیدہ (گفتہ) قطب الدین واقف لاہوری

دور میں تیرے فلک کس کوں فراغت ہے بتا
پس یہ چوڑائی تری کس کام کی اے خود نما
کرو(فر) تیرے کا کچھ ہم کو نہیں ہے اعتبار
رات دن بے فائدہ تو چرخ کھایا کر پڑا
جنکے تیئں البتہ دیجے اپنی آنکھوں پر مکاں
سو تری گردش میں آ کر ہو گئے ہیں سرمہ سا
بلکہ یہ مصرع کسی کا اور بھی مشہور ہے
جو کوئی دانا ہوا اس آس میں ہے پس گیا
اے فلک تیرا ہے یہ چرخہ نپٹ کچھ مال نئیں
پشم کر جاناں ہے ہم نے تار و پود و تونبیا
تیری نیرنگی تماشا ہے فلک کچھ فخر نئیں
ہے حقیقت کچھ شرف رکھتا نہیں بہروپیا
بلک داڑھی تیری سورج ہے دیا یک پشم ہے
خورد ہے یاروں کا دل اور سنگ لعل بے بہا
اپنے نیلے پیلے منہ پر سر اٹھانا خوب نئیں
آئینہ دیکھو اور اپنی قدر پہچانو بچا

کیا ہوا جو رخت تیرے پرستارے ہیں جڑے

کہہ تو اک پاپوش اپنی دیجئے تجھ کو دکھا

رات کو تو ہو مرصع پوش ہم عریاں رہیں

یہ ترا انصاف ہے لعنت خدا کی بے حیا

ساری دنیا گھیر کر دے لی ہے اپنے پیٹ میں

پس ترا اے ہرزہ گرد دل کیا ہے ناحق نارو‌ا

بارے اتنے تنبو تانے سے تری کیا شان ہے

کوئی بیٹھے فرش قالیں پر کسی کو بوریا

ہم کو تیری اور تری ہم طرح کی پروا نہیں

سفلہ پرور سوں جو سفلہ ہو سو رکھے التجا

کجروی ان میں رکھا کر جو رکھیں تجھ سے امید

ہم تو کافر ہوں اگر ہو ہم کو تیرا آسرا

ہم نے جانا چاند سورج میں تیری آنکھیں ہوئیں

جو کوئی محتاج ہو تیرا اسے آنکھیں دکھا

جنکے تئیں پکی پکائی روز مولا بھیج دے

کیا وہ احمق ہیں جو ہوں محتاج سنگ آسیا

ہم تو ایسے شخص کے ٹکڑوں کے پالے ہیں فلک

جنکے ٹکڑوں کی طمع رکھتے ہیں سب شاہ اور گدا

اے فلک ہم ایسے شہزادے کے ہیں میراث خور

شمع سا روشن ہے دسترخوان جس کے باپ کا

بلک اس کا یہ لقب اس شان سے مشہور ہے

پیرو مرشد ، سید کونین ، شاہ اولیا

مطلب و مقصود ساری بات کا یعنی حسینؓ
بندہ پرور ، قبلۂ عالم شہید کربلا
واقعی ہم کو سنا کوئی نہیں ان سا شہید
جن کو پہنچاوے درود اور فاتحہ اپنا خدا
ایسے ہی بندوں کو کہیے دین و دنیا کا امام
جن کی تعظیم اور ادب کرتے ہیں سارے انبیاء
منتخب ساری خدائی کا یہی دربار ہے
واقعی ایسے ہی درباروں میں ملتا ہے خدا
ایسے شہزادے کی قدرومنزلت کیا پوچھنا
جب کے ہو جبریل ساجن کے جلو میں پیادہ پا
معجزہ عیسیٰ کا کب پہنچے ہے ان کی گرد کو
جن کے گھر کی خاک بھی مشہور ہے خاک شفا
واقع جن کی طہارت تمسک ہو قرآن موں
کوئی دیوانہ ہو جو اس جا کرے چون و چرا
بضعۃٌ منّی اسی کی والدہ کا ہے لقب
لحمک لحمی اسی کے باپ کا ہے مرتبا
پس جنھیں ہو اپنی جزایت نبیؐ کی ذات سوں
ان کی معصومی میں شک لیا نا زہے انصاف ہا
گرشب......(۱) ظاہر نہ ہوتے یہ جناب
تب کہو زنا اور تسبیح میں کیا فرق تھا
جن کے باعث ہو جئے ظاہر میں مردہ آدمی
ان کی خدمت میں بھلا چوں و چرا کا دخل کیا

ان کو پہنچانے گا کیا کوئی مگر ایسی جناب
یا خدا یا مصطفیٰؐ یا فاطمہؓ یا مرتضےٰؓ
شان پر جنکی حدیث اور آیتوں کا ہو ہجوم
گرنہ ہو ہنگامہ اجماع ہمیں اجماع سوں کیا
سچ کہیں میاں ہم تو اس کے ہیں اور اس کے باپ کے
جو کوئی دیتا ہے ہم کو سو رکھے اپنا اٹھا
ہم تو دیوانے یہں میاں بکتے ہیں اپنے ہزل میں
جوں جوں، ہم کو یاد آتا ہے وہ دشت کربلا
اب اسی جنگل موں حجاز بجیر پہرا چاہیے
یعنی برپا کیجیے دیوانگی کا سلسلا
اس گھڑی دیوانگی میری کا کتنا شان ہو
جب کہیں لڑکے اماموں کا اسے سودا ہوا
اب تو دل سودا میں اس صحرا کے گھر نکتا نہیں
چھوڑ کر جنگل کو دیوانے کی گھر بیٹھے بلا
دل ہمارا ہم سے کوسوں بھاگتا ہے اس طرف
لگ گئی ہے جب سوں دیوانے کے جنگل کی ہوا
اب وہاں جایئے جہاں اس دل کی حاصل ہو مراد
ایسی آبادی سے وہ خونخوار ویرانہ بھلا
اب تو ویرانہ نہیں نام خدا اک شہر ہے
جب سے شہزادہ بمعہ اوروں وہاں جا کر بسا
اب میں اس آورد (۲) اور لشکر کا کیا قصہ کہوں
شہرہ آفاق ہے اس معرکے کا ماجرا

پس تو میں کہتا ہوں شہزادے سوں اپنا التماس
مانگتا ہوں جو مرے اب دل کا ہیگا مدعا
اے شہ والا و دریا دل خدا کے واسطے
عرض مجھ محتاج کی سنیو جو کہتا ہوں کھڑا
کیا ہوا کر بے نصیبی میں تجھ سیں دور ہوں
پر مرے خاوند تو میرے دل کا ہیگا آشنا
بلکہ مجنوں بیشتر میری زباں کا ترجماں
حافظ شیراز نے دیوان اپنے موں لکھا
گرچہ دورم از بساط قرب ہمت دور نیست
بندۂ شاہ شما ایم و ثنا خوان شما
گرچہ میں نزدیک ہوں یا دور ہوں تیرا غلام
مانگ لینا تجھ سوں میرا کام ہے مشکل کشا
عرض رکھتا ہوں پڑھ سکتا نہیں اے قبلہ گاہ
واقعی ہے عرض مطلب ترک تسلیم و رضا
لیکن اس خفت کے جینے سے نپٹ بے زار ہوں
مجھ کو خوش آتی نہیں اس طور کی اپنی بقا
دے مجھے اس درد سیں جرعہ کہ اس جلوائے روز
تیرے نفروں کو ملا تھا الشہادت مندا
تاکہ میں بھی سرخ رو ہوکر ملوں یاروں کے بیچ
سب کہیں مجھ کو اسے پیالہ شہادت کا ملا
حشر بھی میرا مقرر تیرے لشکر ساتھ ہو
اس سوں بہتر کیا ہے قطب الدین واقف کے سدا

(۲)

مخمس گفتہ اسد تخلص

نوگل باغ انما کی قسم
سروگلزار ہل اتی کی قسم
میر میدان لافتیٰ کی قسم
یعنی عاشق ہوں مرتضیٰ کی قسم
جاں فدا ہوں مجھے خدا کی قسم

عشق شاہ نجف کا مجھ دل میں
نور کی شمع جیونکے محفل میں
جاکے پہنچا ہوں خوب منزل میں
دیکھتا ہوں علیؓ کوں پل پل میں
چشم بینائے باصفا کی قسم

حق میں یوفون بالقدر (۳) آیا ہے
سورہ طاہات میں سنایا ہے
تم نے جبریل کو پڑھایا ہے
رمز، اسرار سب بتایا ہے
چشم پنہان باصفا کی قسم

در خیبر کوں مار کر توڑا
مرہ قیس کوں نہ ٹک چھوڑا
ان میں ہرگز کبھو نہ منہ موڑا
جز محمدؐ نہیں ترا جوڑا

رمز ہے اس میں مصطفیؐ کی قسم

تو ہے قدرت کا انتخاب سچا
ہر بچن میں ترا جناب سچا
عرش اعظم ترا خطاب سچا
صبح وحدت کا آفتاب سچا
نور خورشید والضحیٰ کی قسم

میں ہوں عاشق جمال تیرے کا
مست جام و خیال تیرے کا
محو بے خود وصال تیرے کا
معتقد ہر کمال تیرے کا
آئینہ پاک قل کفا(۴) کی قسم

شاعروں میں نہ میں ہلالی ہوں
نہ جمالی نہ میں کمالی ہوں
عاشق مست لاوَبالی ہوں
شاہ مولا و میں موالی ہوں
والہ ہوں مست ہوں وِلا کی قسم

یا علیؑ میں اسد دیوانہ ہوں
عقل و تدبیر سیں بیگانہ ہوں
مجھ میں سب توں و میں بہانہ ہوں
میں تری ذات کوں پچھانا ہوں
وحدت پاک کبریا کی قسم

(۳)

مثنوی مصنف نا معلوم

ادب سے گلے کا نہیں رو مجھے
مگر خود بخود رحم(۵) آوے تجھے
تو مرنے کی کچھ مجھ کو پروا نہیں
کچھ اس جیونے سے تمنا نہیں
جو کچھ تھا کے ہمت مری سہ گئی
ولے جی میں یہ آرزو رہ گئی
مری بات تو نے نہ مانی کبھو
مری قدر تو نے نہ جانی کبھو
اسی غم کوں جا انکالے گور میں
کہوں کا ہے کو حشر کے شور میں
محبت نے مجھ کوں کیا بے ادب
محبت ہے اب تو جنوں سبب
وگرنہ کہاں مجھ کوں یہ تاب ہے
کب اس حرف کا یہ دہن باب ہے
یقیں جان گر تو نہ ہو ایک آن
تری مہربانی کا مجھ کوں گمان
تو صورت نہ پکڑے جہاں ہے حیات
نکل جاوے جی نا امیدی کے سات
محبت کا ہم خوب پایا ہے بھید

سبب زندگی کا نہیں جز امید
جو کھینچا کبھو مہر سے تو نے ہاتھ
ستم سر کیا پائمالوں کے ساتھ
تو یہ زندگانی گوارا نہیں
اجل جو نہ آوے تو چارہ نہیں
ولیکن شکایت کا نئیں احتمال
کہاں ہے اسیروں کا یاں تک مجال
یہ ممکن نہیں بندۂ خاص سیں
کہ پردوں سے ہے شان اخلاص سیں
لگن میں پڑا ایک پروانہ رات
یہ کہتا تھا ارباب مجلس کے سات
کہ اس بے پر و بال کی عرض ہے
کہ ابلاغ اس کا تجھے فرض ہے
مری شمع سے یہ سندیسا کہو
اسے خوب سمجھا کے اتنا کہو
یہی تھا لکھا میری قسمت میں جان
قیامت تلک ہجر و وصل ایک آن
جو میرا یوں خوش تم کو آتا ہے حال
تو مجھ کو شکایت کا نئیں احتمال
جو میرے بُرے میں ہے تیرا بھلا
تو مجھ کو کوں نہیں چارہ غیراز رضا
سراپا مرا گرچہ آتش میں ہے

سعادت مری تیری خواہش میں ہے
وہی کر تو جس میں تیرا کام ہو
ولیکن نہ اتنا کہ بدنام ہو
یہ کہہ کر کیا کام اپنا تمام
ہوا زندگانی کا روز اس کا شام
جو کوئی عشق میں اس ادب سے مرے
خدا تا ابد اس پہ رحمت کرے
مبارک ہے اے مے کشاں وصل گل
کہ آئی ہے کیا شان سے فصل گل
دیکھو تو شہ گل کا جاہ و جلال
کہ فوارہ سا جس کا ہے نرو ڈھال (کذا)
ز بس گرم ہے جوش گل کی ہوا
نہالوں کو پھنکا کرے ہے صبا
نظر ٹک کرو تو چمن کی طرف
شگوفے کو مستی میں آئے ہیں کف (کذا)
چمن میں بھرا ہے نشہ یاں تلک
کہ جاتی ہے نرگس کی گردن ڈھلک
ہوا کے نشے نے کیا بس کہ زور
پڑا آب مستی (سوں) کرتا ہے شور
تماشے سے جاتا ہے سب غم بسر
کہ پھولا ہے گلزار دل کھول کر
کہ سکھتے ہیں دھو داغ لالے ستی

جیسے درد قہوے کے پیالے ستی

کھلی ایسی (پھر) اختلاطوں(ے) کی راہ

کہ سنبل سے اٹکی ہے گل کی نگاہ

عزیزو تغافل کا ہنگام نئیں

مگر تم کو گل ساتھ پھر کام نئیں

یہ دن کچھ غنیمت نہیں جانتے

مری عرض یارو نہیں مانتے

ارے ظالمو مفت ہے یہ بہار

کہاں یہ نشہ پھر کہاں یہ خمار

نپٹ نقش بر آب ہے یہ جہاں

بیک موج میں ہم کہاں تم کہاں

الٹ جاوے گا ایک دم میں ورق

کرو گے سبھی جوں قلم سینہ شق

نہ یہ مے نہ یہ باغ رہ جائے گا

نہ ملنے کا یہ داغ رہ جائے گا

کوئی درد اس دکھ سے بہتر نہیں

کہ سب ٹھاٹھ ہیں تم میسر نہیں

بہت دل کو بھاتی ہے گلشن کی سیر

پہ اب یہ خضر زہر ہے تم بغیر

جو ہو جائے گا باغ بے آب و تاب

کوئی لے کے تب (کیا) کرے گا شراب

میں کچھ جانتا نئیں تغافل کے بھید

نہ تھی مجھ کو تم سے مگر یہ امید
کہ اس طرح سے جاؤ گے اس سے تو چوک
کرو گے تم اس فصل میں یہ سلوک
یہ سختی ہے جونہی تمہاری زبوں
کہ گلشن کے زہرے کو کرتے ہو خوں
نہ روتا ہوں اس چشم خونبار پر
مجھے آتا ہے خون گلزار پر
کہ تم بن یہ سب حال ہے آئے سال
جو برسر برستی ہے گرد ملال
نہ بلبل کو ہے بولنے کا دماغ
نہ غنچے کو دل کھولنے کا دماغ
چمن کی نہ خاطر مکدر کرو
جو کرنا ہے غصہ سو مجھ پر کرو
مجھے یہ خوشی تھی کہ ابکے بہار
نکل جاوے جی کا سب خار خار
نہ تھا مجھ کو طالع سے یہ احتمال(۸)
کہ ساون سے لوں اپنے ماتم کی فال
نہ تھا جانتا ہائے یہ سینہ ریش
کہ سب دوست دشمن ہو آویں گے پیش
تغافل نے یاروں کے مارا مجھے
کہ بے وقت ان سے بسارا مجھے
مجھے اتفاقاً پڑا ایک بار

چمن کی طرف فصل گل میں گزار
کھڑا دیکھتا باغ میں تھا ظہور
کہ ناگہ سنا میں نے بلبل کا شور
یہ کہتی تھی تنہا نپٹ درد سے
دلے گرم سے اور دم سرد سے
کہ ایام اسیری کے کیا خوب تھے
خصوصاً مجھے سخت مرغوب تھے
پھنسے تھے سبھی ہم قفس ایک بار
ہمیں دام لگتا تھا باغ و بہار
عجب تھا مزا درد و اندوہ کا
عجب جشن تھا مرگ انبوہ کا
توجہ تھا ہم ساتھ صیاد کو
پہنچتا تھا ہر وقت فریاد کو
موافق تھی دام و قفس کی ہوا
سب آپس میں کرتے تھے چھکوں فدا
نہ تھے آشنا داد بیداد کے
کہ ہم تھے اسیر ایک صیاد کے
ہوا ایک سال اس طرح اتفاق
کہ زیر ستم تھے سب اہل نفاق
چمن کی فزا مجھ پر اب تنگ ہے
مجھے زندگی موت اک ننگ ہے
نہ لگتا ہے دل صحبت غیر سیں

نہ کھلتا ہے جی باغ کی سیر سیں
نہ کچھ ذوق ہے آب و دانے ستی
پھڑکتا ہے جی آشیانے ستی
مجھے گل کی درشن لگے ہے زبوں
چمن ہے نظر میں مجھے حوض خوں
آگے جی کو کب خوب لگتا ہے باغ
بھلا ہے رقیبوں کی دوری کا داغ
ارے زاہد منکروں کے امام
ارے آب انگور تجھ پر حرام
نہیں جانتا تو جو اسرار مے
نہ کر بے وقوفی سے انکار مے
یہ وہ آب ہے ....(۹)
ہزاراں ......(۱۰) جس سے دوزخ ڈرے
موافق کے (ہے) واسطے سلسبیل
مخالف کوں ہووے جیوں آب نیل
جو کوئی شخص پانی سے بیزار ہو
یقین ہے کہ آگ اس کوں درکار ہو
تری تر زبانی خوش آتی نہیں
تری خشک مغزی بھی بھاتی نہیں
زبان مت نکال اپنی ...... (۱۱) کی طرح
دو سر مت بنا اپنا خامے کی طرح
تو آزار دیتا ہے مستوں کے تئیں

ستاتا ہے ساغر پرستوں کے تئیں
یہ محشر کے کنیں تیرے شانے سے ریش
بلائے سیہ ہو کے آوے گی پیش
جلاؤں گا روز قیامت کے تئیں
یہ مسواک سے تیری قامت کے تئیں
جو اندھے کو دیکھے کوئی چاہ پر
تو واجب ہے لاوے اسے راہ پر
میں کہتا ہوں یہ وضع کچھ خوب نئیں
سلامت روی کا یہ اسلوب نئیں
نہیں ہاتھ مستوں کے اپنی عناں
مبادا پہنچ جاوے تجھ کو زیاں
ستانا ترا ان سے کیا دور ہے
کہ سب طرح سے مست معذور ہے
جو بھرتا ہے اب اپنے خوں سے ایاغ
تو بکنے کا مجھ کوں نئیں کب دماغ
نہ تھا کچھ تھکا طبع کے شور سیں
نہ میں دم لیا تھا ٹک اک زور سیں
پھر آیا سخن کا نشہ جوش میں
کہ پھر آئی دیوانگی ہوش میں
جنوں کی صدا کیوں نہ ہووے بلند
کہ دل میرا ہے ایک مطرب سے بند
مرے دل کا دل اس کے اب ہاتھ ہے (کذا)

جو کچھ بات ہے مجھ کوں اس ساتھ ہے

ارے مطرب اے درد مندوں کی جان

کبھو تو کہا ناتوانوں کا مان

تغافل کے ہاتھوں سے طنبور وار

گریباں کو میرے نہ کر تار تار

صدا گوش کر اپنے مشتاق کی

خبر لے تک ایک اپنے عشاق کی

مجھے اب تلک ذوق صہبا سے تھا

جو کچھ کام تھا جام مینا سے تھا

کروں چاندنی کے تری ساتھ بیر

ولیکن ترے ...... (۱۳) سوں تجھ بغیر

پڑا آج کی رات یوں اتفاق

کہ جاتے رہے سب ہی اہل وفاق

مرا جی گیا ڈوب مہتاب دیکھ

جسے مرنے والے جئیں آپ دیکھ

عدارت ئ کب چاند سے تھی امید

ولیکن ہوا مجھ کوں معلوم بھید

کہ واقع ہوئے ہم سے بس کہ گناہ

کبے نامے کی طرح چہرے سیاہ

ہوئے سب طرح مستحق عتاب

تو لازم ہوا اب نزول عذاب

ولیکن خدا بھیجتا تھا سدا

مناسب ہر اک قوم کے اک بلا
بنی کی ہوئی بسکہ حرمت ضرور
اس امت پہ آیا ہے طوفان نور

حواشی

۱۔ دیمک خوردگی کے باعث ایک لفظ پڑھا نہیں جا سکا۔

۲۔ آورد (فارسی) لڑائی، حملہ (نور اللغات)۔

۳۔ اصل: باالنظر، سہو کتابت۔ قرآن مجید: سورہ الانسان۔ آیہ ۷۶۔

۴۔ قرآن مجید: سورہ العنکبوت، آیہ: ۲۹۔

۵۔ اصل: رہم، سہو کاتب۔

۶۔ اصل: اختلاتوں، سہو کاتب۔

۷۔ اصل: مجھے یہ امید تصحیح قیاسی۔

۸۔ اصل: اہتمال، سہو کاتب۔

۹۔ یہاں آدھا مصرعہ دیمک خوردگی کے باعث پڑھا نہیں جا سکا۔

۱۰۔ ایضاً، دیک خوردگی۔

۱۱۔ ایک لفظ دیمک خوردگی کے باعث پڑھا نہیں جا سکا۔

۱۲۔ ایضاً، دیمک خوردگی۔

نہ تنہا تجھ کو نکالیں طبیعت کے رد و ستائیں ہوا سب طرح مستحق عتاب

نہ بات ذم الہا تھا تکلیف شعر یہ تھا تو لازم ہوا اب نزول عذاب

شوکت نعیم قادری

لفظ 'خرافات'......ایک تحقیق

کسی بھی لفظ کے تاریخی اور تدریجی مطالعے اور تجزیے کوعلمِ اشتقاق یا اشتقاقیات (Etymology) کہتے ہیں۔اشتقاقیات علمِ انسانیات کی ایک شاخ ہے جس میں الفاظ کی اصل اور تاریخ سے بحث کی جاتی ہے (۱) یعنی اس علم کے تحت یہ دیکھا جاتا ہے کہ ایک لفظ، حقیقتاً کون سی زبان سے متعلق ہے اور وقت کی لہروں پر سفر کرتے ہوئے اس میں کیا کیا تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں اور اس کی موجودہ شکل کیا ہے۔

اس مختصر مضمون میں بھی لفظ ''خرافات'' کے اشتقاق کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ یہ لفظ عربی زبان کے کلمے ''خرافت'' کی جمع ہے اور اسم مؤنث ہے۔ یہ انگریزی لفظ Myth کا ایک اردو ترجمہ ہے۔ جب کہ اس کے دیگر اردو مترادفات میں اسطور، اسطورہ، دیومالا اور داستان وغیرہ شامل ہیں۔اس کے کچھ بالکل مختلف معنوی عکوس بھی ہیں جن میں بے ہودہ باتیں، بے ہودہ گفتگو، بکواس، ہنسی کی باتیں، گالی گلوچ، یاوہ گوئی، ہرزہ سرائی، ہزل، لغویت، بے ہودہ گوئی، بے ہودگی، دشنام، واہی تباہی اور واہیات باتیں وغیرہ شامل ہیں۔

اس حوالے سے بہت سے لوگ معترض ہوتے ہیں کہ کیا Myth کا ترجمہ ''خرافات'' بہ معنی یاوہ گوئی اور بکواس ہے؟ اگر ایسا ہے تو یہ امر یقیناً قابل مذمت ہے کیونکہ Myth کی اہمیت بہ حیثیت ذریعۂ حصول علم مسلم ہے۔ان ہی اعتراضات کو پروفیسر عرش صدیقی مرحوم نے اپنی ایک تحریر میں قلم بند بھی کر دیا ہے۔ ان کے یہ اعتراضات ڈاکٹر مہر عبدالحق کی تصنیف ''ہندوضمیات'' پر ان کے دیباچے میں شامل ہیں۔اکیس صفحات (یعنی صفحہ نمبر XI تا XXXI) پر مشتمل یہ دیباچہ عرش صدیقی نے ۱۵

اکتوبر ۱۹۸۸ء میں قلم بند کیا تھا۔ جب وہ بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان میں رجسٹرار کے عہدے پر فائز تھے۔ یہ اعتراضات بابائے اردو مولوی عبدالحق پر ان کی مرتب کردہ لغت The Srandard English Urdu Dictionary کے حوالے سے ہیں۔

دو لاکھ انگریزی الفاظ اور ان کے اردو مترادفات پر مشتمل یہ لغت چودہ برس کی شبانہ روز محنت کے بعد پہلی بار انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد سے ۱۹۳۷ء میں شائع ہوئی۔

ان اعتراضات کا تفصیلی جواب میں اپنے ایک اور مضمون بہ عنوان ''بابائے اردو کی حمایت میں'' دے چکا ہوں مگر موقع کی مناسبت سے ان اعتراضات کو یہاں دوبارہ درج کیا جا رہا ہے تاکہ عرش صدیقی اور ان جیسے دیگر معترضین کے ذہنوں میں ابھرنے والے اعتراضات کی وضاحت ہو سکے۔ عرش صدیقی کے دیباچے سے چند اقتباسات دیکھتے ہیں۔ اس دیباچے کا آغاز کچھ یوں ہوتا ہے:

> ''مولوی عبدالحق نے اپنی ''سٹینڈرڈ انگلش اردو ڈکشنری'' میں مائیتھالوجی کا ترجمہ ''خرافات'' کیا ہے اور ملتان کے مہر عبدالحق نے اس ''خرافات'' کو علم وشعور کا خزانہ جان کر ہندو مائیتھالوجی کو ہمارے لیے مرتب کیا ہے.......... مجھے جہاں یہ کہنا ہے کہ مہر عبدالحق نے ایک بہت ضروری اور اہم علمی کارنامہ سرانجام دیا ہے، وہاں یہ بھی عرض کرنا ہے کہ مجھے مولوی عبدالحق کے ترجمے پر شدید اعتراض ہے اگر یہ ترجمہ ایک بار ہوتا تو شاید اعتراض بھی شدید نہ ہوتا لیکن معلوم ایسا ہوتا ہے کہ انہیں اس ترجمے کی صحت پر کوئی شبہ نہیں تھا۔ اس لیے جہاں بھی لفظ میتھ Myth آیا انہوں نے دوسرے مقبول اور رائج ترجموں کے ساتھ اپنی لغت میں ''خرافات'' کا لفظ ضرور لکھا''۔ (۲)

''دوسرے لغت نگاروں نے ''اساطیر'' کو قصے کہانیاں تو
کہا ہے اور بجا طور پر کہا ہے لیکن ان میں سے کسی نے انہیں
بے ہودہ خرافات اور یاوہ گوئی کا نام نہیں دیا''۔ (۳)

جیسے جیسے ہم مضمون میں آگے بڑھتے چلے جائیں گے ویسے ویسے ان اعتراضات کی وضاحت بھی ہوتی چلی جائے گی۔

آیئے! اب ہم لفظ ''خرافت'' کے پس منظر میں جھانکنے کی کوشش کرتے ہیں۔

ایف۔استینگاس (پی۔ایچ۔ڈی) F. Steingass (Ph.D) کی لغت A Comprehensive Persian English Dictionary پہلی بار ۱۸۹۲ء میں شائع ہوئی۔لفظ ''خرافات'' کے تحت فاضل مؤلف لکھتے ہیں:

"Name of a man supposed to have an evil spirit and accustomed to tell of strangethings he had seen............"

۱۹۳۵ء میں منظر عام پر آنے والی ''جامع اللغات'' میں لفظ ''خرافت'' کے معنی دیکھیے:

''ایک شخص کا نام جس پر پریوں کا سایہ تھا۔وہ عجیب
عجیب باتیں سنایا کرتا تھا۔اس لیے اس لفظ کے معنی قصہ، کہانی،
جھوٹی بات ہو گئے''۔

''خرافہ نام تھا ایک شخص کا جو عرب کا رہنے والا تھا۔کہتے ہیں
کہ اس پر پریاں عاشق تھیں۔وہ عالم پرستان کا حال سنایا کرتا
تھا۔لوگ اس کو جھوٹا سمجھتے تھے۔وہ جھوٹ میں ضرب المثل ہو
گیا''۔ (نوراللغات)

(ا) ''بعض روایات کے مطابق خرافہ بنی عذرہ میں ایک شخص

تھا۔ عرب سمجھتے تھے کہ مدت دراز تک جنہ میں رہ کر وہ واپس آیا
تھا۔ عجیب قصے بیان کرتا کہ اس کی لغو بیانی مشہور ہو گئی تھی۔
قیاس ہے کہ اردو میں خرافات گوئی کا محاورہ اسی سے منسوب
معلوم ہوتا ہے''۔

(اس لغت میں لفظ ''غدرہ'' درج ہے جو کہ غلط ہے۔ اس لفظ کا صحیح املا ''عذرہ'' ہے۔)

(۲) ''بعض کے نزدیک ایک شخص کا نام جس کے بارے میں
کہا جاتا ہے کہ کوئی بدروح اس کے قبضے میں تھی۔ اس کی
عادت تھی کہ عجیب و غریب قصے کہانیاں، ان چیزوں کے
بارے میں سناتا تھا جو اس نے دیکھی تھیں''۔

(اردو لغت بورڈ (ترقی اردو بورڈ) کراچی، جلد ہشتم)

سیرتِ عائشہ رضی اللہ عنہا، حضرت علامہ سید سلیمان ندوی رحمتہ اللہ علیہ کی تالیف ہے۔ اس میں وہ ''دل بہلانا'' کے زیرِ عنوان لکھتے ہیں:

''کبھی کبھی دل بہلانے کو آپ ﷺ کہانی بھی کہا کرتے
تھے۔ ایک دفعہ اثنائے گفتگو میں خرافہ کا نام آیا، فرمایا خرافہ کو
جانتی ہو کون تھا؟ قبیلہ عذرہ کا ایک آدمی تھا، اس کو جن اٹھا کر
لے گئے، وہاں اس نے جو بڑے بڑے عجائبات دیکھے تھے،
واپس آکر ان کو لوگوں سے بیان کیا تھا، اس بنا پر جب کوئی
عجیب بات آپ لوگ سنتے ہیں تو کہتے ہیں یہ تو خرافہ کی بات
ہے۔ (ہماری زبان میں اسی کی جمع خرافات مستعمل
ہے)۔ (۴)

مسندِ امام احمد بن حنبل سے ایک حدیث شریف دیکھیے:

عبداللہ حدثنی ابی ثنا ابو النضر ثنا ابو عقیل یعنی

الثقفی ثنا مجالدبن سعد عن عامر عن مسروق عن عائشة قالت حدث رسول اللہ ﷺ نسناء ذات لیلة حدیثا فقالت امرأة منهن یا رسول اللہ کان الحدیث حدیث خرافة فقال اتدرون ماخرافة ان خرافة کان رجلا من عذرة اسرته الجن فی الجاهلیة فمکث فیهن دهر طویلاتم ردوه الی الانس فکان یحدث الناس بمار ای فهم من الاعاجیب فقال الناس حدیث خرافة قال ابی ابو عقیل هذاثقة اسعمه عبداللہ بن عقیل الشقفی۔ (۵)

ترجمہ:

''عبداللہ نے ہم سے بیان کیا مجھ سے میرے باپ نے بیان کیا۔ ہم سے بیان کیا ابونضر نے ان سے ابو عقیل یعنی ثقفی نے ان سے مجالد بن سعد نے ان سے عامر نے ان سے مسروق نے ان سے حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا نے بیان کیا۔ انہوں نے کہا کہ نبی پاکؐ نے ایک رات اپنی ازواج مطہرات کے سامنے ایک قصہ بیان کیا۔ ان میں سے ایک نے کہا یا رسول اللہؐ یہ قصہ تو قصۂ خرافہ کی طرح ہے تو آپؐ نے فرمایا کیا تم جانتی ہو کہ خرافہ کون تھا؟ خرافہ قبیلہ عذرہ کا ایک مرد تھا۔ اس کو جنوں نے زمانۂ جاہلیت میں قید کرلیا۔ وہ ان میں بہت عرصہ تک رہا۔ پھر وہ اس کو انسانوں کی طرف لوٹا گئے۔ پس وہ لوگوں سے حیرت انگیز واقعات بیان کرتا جو اس نے وہاں دیکھے تھے تو وہ حیران

ہو جاتے تو لوگ ہر عجیب و غریب قصہ کو حدیثِ خرافہ کہنے لگے۔ ابوعقیل کے باپ نے کہا یہ ثقہ ہے۔ اس کو عبداللہ بن عقیل ثقفی نے سماعت کیا''۔

(اس اردو ترجمہ کے لیے میں ''تعلیمات اسلام'' کے مدرس اور اپنے رفیق کار عبدالمجید حامد صاحب کا تہہ دل سے شکر گزار رہوں)۔

محدث کبیر امام ابوعیسیٰ محمد بن عیسیٰ ترمذی کی تصنیف شمائل ترمذی کے باب ۳۸ حدیث ۲۴۲ کو ملاحظہ کیجیے:

باب ۳۸ ماجاء فی کلام رسول اللّٰہ
صلی اللّٰہ علیہ وسلم فی السمر

۲٤۲۔ حدثنا الحسن بن صباح البنار ثنا ابو النضر ثنا ابو عقیل الشقفی عبداللّٰہ بن عقیل عن مجالد عن الشعبیی عن مسروق عن عائشۃ قالت حدث رسول اللّٰہ صلی اللّٰہ علیہ وسلم ذات لیلۃ نساء ہ حدیثا فقالت امرأۃ منھن کان الحدیث حدیث خرافۃ فقال اندرون ماخرافۃ ان خرافۃ کان رجلا من عذرۃ اسر تہ الجن فی الجاھلیۃ فمکث فیھم دھراثم ردوہ الی الانس فکان یحدث الناس بمار ای فیھم من الاعاجیب فقال الناس حدیث خرافۃ:

ترجمہ:

رسول اللہ ﷺ کی قصہ گوئی

حسن بن صباح بزار، ابوالنضر، ابوعقیل ثقفی عبداللہ بن عقیل مجالد، شعبی، مسروق، حضرت عائشہؓ کہتی ہیں ایک مرتبہ حضور اکرمؐ نے اپنے گھر والوں کو ایک قصہ سنایا۔ ایک عورت نے کہا یہ قصہ بالکل خرافہ کے قصوں جیسا ہے، حضور اکرمؐ نے دریافت فرمایا جانتی بھی ہو خرافہ کا اصلی قصہ کیا تھا، خرافہ بنو عذرہ کا ایک شخص تھا جس کو جنات پکڑ کر لے گئے تھے، ایک عرصہ تک انہوں نے اس کو اپنے پاس رکھا، پھر لوگوں میں چھوڑ گئے وہاں کے زمانۂ قیام کے عجائبات وہ لوگوں سے نقل کرتا تھا، تو وہ متحیر ہوتے تھے، اس کے بعد سے لوگ ہر حیرت انگیز قصے کو حدیث خرافہ کہنے لگے''۔ (۶)

اس عربی کلمہ ''خرافہ'' کا لغوی مطلب پروفیسر علی عباس جلال پوری مرحوم نے بیان کیا ہے۔ حوالہ دیکھیے:

''پھول کے نازک میٹھے حصے کو خرافہ کہتے ہیں جسے شہد کی مکھیاں رغبت سے کھاتی ہیں۔ اصطلاح میں کوئی مزے دار کہانی''۔ (۷)

مندرجہ بالا تمام حوالہ جات سے جو نتائج سامنے آتے ہیں۔ ان کا خلاصہ کچھ یوں ہے کہ لفظ ''خرافات'' عربی زبان کے کلمے ''خرافت یا خرافہ'' کی جمع ہے اور اسم مؤنث ہے۔ یہ انگریزی لفظ Myth کا ایک اردو ترجمہ ہے۔ اس کے دیگر اردو مترادفات میں اسطور، اسطورہ، دیومالا اور داستان شامل ہیں۔ اس لفظ کے بالکل مختلف معنی یاوہ گوئی اور بکواس کے بھی ہیں۔ احادیثِ مبارکہ اور دیگر حوالہ جات سے یہ بات

سامنے آتی ہے کہ خرافہ بنو عذرہ کا ایک معروف عرب قصہ گو تھا۔ وہ اپنے زورِ تخیل میں یکتا تھا اور لوگ اس کی کہانیاں رغبت سے سنتے تھے۔ اسی لیے آنحضورؐ نے بھی اس کا ذکر کیا۔ اس کے متعلق مشہور تھا کہ جن اسے اٹھا کر لے گئے تھے۔ وہ کافی عرصہ ان کے پاس رہا پھر واپس آکر وہ لوگوں کو وہاں کی کہانیاں سنا کر متحیر کر دیتا تھا۔

اس کے ساتھ ساتھ ہمیں لفظ ''خرافہ'' کا لغوی مطلب بھی معلوم ہوا یعنی پھول کا وہ نازک اور میٹھا حصہ جسے شہد کی مکھیاں رغبت سے کھاتی ہیں۔ اب ذرا Myth کی تعریف دیکھیے:

> ''ایسی روایت یا کہانی جس میں دیوتاؤں یا دیگر روحانی ہستیوں، ان کی اپنی اصل، ابتدائی تاریخ اور ان سے منسوب شہ زوروں یا دنیا کی اصل کے بارے میں عقائد شامل ہوں''۔ (۸)

خرافہ محیر العقول اور من گھڑت قصے سنایا کرتا تھا۔ بعد ازاں ویسے ہی من گھڑت اور حیرت انگیز واقعات کو ''حدیثِ خرافہ'' کہا جانے لگا اور اسی لفظ خرافہ کی جمع ''خرافات'' ہے۔ Myth میں دیوی دیوتاؤں کے حیران کن، من گھڑت اور خرق عادت حالات و واقعات کا ذکر ہوتا۔ اس لیے اگر Myth کا ترجمہ اصطلاحی طور پر ''خرافات'' کیا جاتا ہے تو اس میں کوئی قباحت نہیں کیوں کہ علماء نے احادیث مبارکہ کی روشنی ہی میں Myth کے اردو معنی کا تعین کیا ہوگا۔

آخر میں، میں یہی کہوں گا کہ Myth کا اردو ترجمہ ''خرافات'' مجھے تو برا نہیں لگتا (اس کے باوجود بھی کہ خرافات گوئی بہ معنی بے ہودہ باتیں کا محاورہ اردو میں موجود ہے) لیکن اگر کسی کو یہ ترجمہ ناپسند ہو تو وہ دیگر دستیاب اردو تراجم سے بہ آسانی استفادہ کر سکتا ہے۔

حوالہ جات

(۱) قومی انگریزی اردو لغت، مدیر ڈاکٹر جمیل جالبی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۹ء۔

(۲) ہندوضمیات، ڈاکٹر مہر عبدالحق بیکن بکس، ملتان ۱۹۹۳ء، ص XI۔

(۳) ایضاً، ص XII۔

(۴) سیرت عائشہؓ، علامہ سید سلیمان ندویؒ، اسلامی کتب خانہ، لاہور، سن ندارد، ص ۴۶۔۴۷۔

(۵) مسندِ امام احمد بن حنبل توزیع، دارالباز للنشر والتوزیع عباس احمد البار مکہ المکرّمہ، سن ندارد، ص ۱۵۷۔۱۵۸۔

(۶) جامع ترمذی شریف (مترجم اردو) جلد دوم، محمد سعید اینڈ سنز کراچی، ۱۹۶۷ء، ص ۸۸۵۔

(۷) خردنامۂ جلال پوری، علی عباس جلال پوری، خردافروز، جہلم ۱۹۹۳ء، ص ۱۳۹۔۱۴۰۔

(۸) قومی انگریزی لغت، مدیر: ڈاکٹر جمیل جالبی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۹ء۔

لغات

(۱) اردو لغت بورڈ (ترقی اردو بورڈ) کراچی، جلد ہشتم۔

(۲) اردو لغت، مرزا مقبول بیگ بدخشانی، اردو سائنس بورڈ، لاہور، جولائی ۱۹۸۸ء۔

(۳) جامع اللغات، خواجہ عبدالحمید، جلد اول، اردو سائنس بورڈ، لاہور۔

(۴) علمی اردو لغت (جامع) علمی کتاب خانہ، لاہور۔

(۵) فرہنگ آصفیہ، مولوی سید احمد دہلوی، اردو سائنس بورڈ، لاہور، ۱۹۹۵ء۔

(۶) فیروز اللغات، مولوی فیروز الدین، فیروز سنز، لاہور۔

(۷) قاموس مترادفات، مؤلف وارث سرہندی، اردو سائنس بورڈ، لاہور، ۱۹۸۶ء۔

(۸) قومی انگریزی اردو لغت، مدیر: ڈاکٹر جمیل جالبی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۹ء۔

(۹) نور اللغات، مولوی نورالحسن نیرّ، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۸۹ء۔

(۱۰) لغات نظامی (اردو) گلوب پبلیشرز، لاہور۔

(11) A comrehensive Persian English Dictionary, F.Steigass, London, 1977.

(12) Longman Contemporary English Dictionary.

روبینہ شہناز

روایت متن اور اصول تدوین کی روشنی میں

مثنوی ''وفات نامہ بی بی'' اور مثنوی ''معجزہ انار''

کا جائزہ

ہر متن ایک مستقل وجود رکھتا ہے اور اپنی مختلف روایتوں کی شکل میں ایک سے زیادہ ذیلی وظلی وجود کا حامل ہوتا ہے۔ متون کی صحیح ہیئت اور حدود روایت کا یقین ایک نہایت مشکل، اہم مگر نتیجہ خیز کام ہے۔ جس کے لیے ذہنی کاوش اور اہتمام تلاش جزئیات ضروری ہوتا ہے۔ اس کے بغیر حقیقت تک رسائی ممکن نہیں۔ کسی متن کی روایت کا مسئلہ اصول تحقیق وتنقید کے بنیادی مسائل میں سے ہے۔ اس کی مدد سے حقائق کی تلاش، معیار کا تعین اور مسائل کی تفہیم کی جاتی ہے۔ اگر متنی وسائل باوثوق اور قابل استناد نہ ہوں تو اخذ نتائج کا عمل حقیقت پر مبنی قرار نہیں دیا جاسکتا۔

روایتیں تقریری بھی ہوتی ہیں اور تحریری بھی۔ دونوں صورتوں میں یہ جاننا ضروری ہے کہ روایت کو بیان کرنے والا شخص معتبر ہے یا نہیں اور اگر روایت کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے تو کن کن واسطوں سے کہاں تک پہنچتا ہے اور جو واسطے درمیان آتے ہیں۔ انہیں صحت بیان کے اعتبار سے کیا درجہ دیا جاسکتا ہے۔ اس میں روایت نگار کی قوت حافظہ، قوت تفہیم ونگارش، اہلیت زبان، غیر جانبداری، بے غرضی اور علمی قابلیت کو مدنظر رکھا جاتا ہے۔

اگر ایک مخطوطے کے کئی قلمی نسخے ہوں تو روایت متن کے تعین کے لیے بہت سے امور کو مدنظر رکھنا پڑتا ہے۔ تحقیق کے سلسلے میں رویت متن کے تعین کو اولیت کا مقام حاصل ہے۔ متن کے تعین کے لیے عموماً درج ذیل امور کو پیش نظر رکھا جاتا ہے۔

ا۔ قلمی نسخہ یا مختلف قلمی نسخے جو حاصل ہوئے ہیں اور جس مصنف سے منسوب کیے گئے ہیں اسمیں یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ کیا درحقیقت وہ اسی مصنف کے ہیں یا کسی اور نے لکھ کر مصنف کے نام سے منسوب کر دیے ہیں یا کسی غلط فہمی کے باعث کسی اور کے لکھے ہوئے کسی دوسرے کے نام سے تو منسوب نہیں ہو گئے۔ ان تمام مسائل کے حل کے لیے مختلف تاریخ ادب کا مطالعہ کرنا ضروری ہے۔ شاید کہیں مصنف یا شاعر کا اتا پتا مل جائے۔

ب۔ (i) کسی نہ کسی تذکرے میں مصنف اور اس کی تصنیف کا ذکر مل جائے گا۔

(ii) مختلف بیاضیں دیکھنی چاہییں۔ بعض اوقات بیاضوں میں پرانے مصنفین اور شعرء کا ذکر مل جاتا ہے۔

(iii) شعراء اپنا تخلص استعمال کرتے ہیں، اس سے بھی علم ہو سکتا ہے مگر یہاں احتیاط برتنی پڑتی ہے کیونکہ بعض اوقات ایک تخلص کے دو اشخاص بھی ہو سکتے ہیں۔

(iv) اگر شاعر یا مصنف کے بارے میں کچھ علم ہو جائے تو مزید تصدیق کے لیے یا اس کے قرابت داروں کی اولاد سے رابطہ قائم کیا جا سکتا ہے۔

(v) اس عہد کی سیاسی، سماجی اور مذہبی تاریخ کا مطالعہ بھی کرنا چاہیے، اس سے کچھ نہ کچھ مصنف کے بارے میں اطلاع مل سکتی ہے۔

(vi) بعض مخطوطوں پر تاریخ تصنیف درج ہوتی ہے یا اس میں پہلے دور کے کسی سیاسی یا اہم تاریخی واقعے کا ذکر مل جاتا ہے جس سے مخطوطے کے زمانے کا علم ہو جاتا ہے۔

اس طرح مصنف کے زمانے اور اس تاریخی واقعے کو سامنے رکھ کر اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ تصنیف اسی مصنف کی ہے یا اس سے پہلے کی ہے یا بعد کے کسی کی۔ اس ضمن میں ڈاکٹر خلیق انجم اپنے مضمون ''تیاری اور مواد کی فراہمی'' میں تحریر

کرتے ہیں:

''خالق باری ایک طویل زمانے تک امیر خسرو سے منسوب رہی ہے۔امیر خسرو کا انتقال 725 میں ہوا جبکہ محمود شیرانی کی تحقیق کے مطابق ''خالق باری'' 1031 یعنی عہد جہانگیری میں لکھی گئی اور اس کے اصل مصنف ضیاء الدین خسرو ہیں''۔[1]

متذکرہ بالا مثال کی روشنی میں مصنف یا شاعر کے زمانے کا گہرا تحقیقی تجزیہ نہایت اہمیت رکھتا ہے۔

(vii) روایت متن کے ضمن میں لسانی جائزہ بھی بہت اہم ہے۔مخطوطے کے زمانے کا صرف اندازہ ہی کافی نہیں ہوتا بلکہ اسے ہر صورت میں یقینی بنایا جاتا ہے اس کے لیے مخطوطے کے زمانے کے دوسرے نسخے پڑھنے چاہییں۔اس سے پہلے زمانے کے بھی اور بعد کے عہد کے نسخے بھی پڑھنے ضروری ہیں۔اس مطالعے سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ مصنف کے عہد میں جو زبان مروج تھی، کیا وہی زبان مخطوطے کی زبان ہے کہیں ایسا تو نہیں کہ اس میں ایسے الفاظ بھی شامل ہوں جو بعد میں لسانی تبدیلیوں کی بنا پر وجود میں آئے ہوں۔مصنف کے عہد کے جتنے زیادہ نسخوں کا مطالعہ کیا جائے گا اتنا ہی مفید ہوگا۔

(viii) ان تمام امور کے بعد مصنف یا شاعر کے جتنے مخطوطے ہیں ان سب کا بڑی احتیاط سے مطالعہ کرنا ضروری ہے۔جب تک ایک ایک لفظ سمجھ میں نہ آجائے ان کا مطالعہ جاری رکھنا چاہیے۔محقق کو اس عہد کی زبان پر مکمل عبور حاصل ہونا ضروری ہے۔عموماً ایک نسخے کے علاوہ باقی نسخے دوسروں کے لکھے

ا۔ ڈاکٹر خلیق انجم، مضمون ''تیاری اور مواد کی فراہمی'' اردو میں اصول تحقیق مرتبہ ڈاکٹر سلطانہ بخش، ص 337، مطبوعہ: مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول 1986۔

ہوتے ہیں۔ محقق کا سب اہم فریضہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اس نسخے کی نشاندہی کرے جو مصنف کے اپنے ہاتھ کا تحریر کیا ہوا ہے۔ یہ نسخہ ہی ''اساسی نسخہ یا متن'' کہلا سکتا ہے۔ بعض اوقات مصنف کے ایماء پر اس کا شاگرد، مرید یا کوئی دوست نسخہ تیار کرتا ہے۔ ایسے متن کو ''استنادی متن'' کہا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ دیگر تمام متون جو دوسروں نے تیار کیے ہونگے، وہ ''اشتہاری متن'' کے زمرے میں آئیں گے۔ کچھ نسخے ''املائی متن'' کہلاتے ہیں یعنی ایک شخص بولتا جاتا ہے اور دوسرا لکھتا جاتا ہے۔ بعد میں لکھے جانے والے متن میں وقت کے ساتھ ساتھ اضافہ یا ترمیم کا عمل جاری رہتا ہے۔ اس طرح اصل نسخے اور بعد کے نسخے میں فرق ہو جاتا ہے۔ ایسی صورت میں قدیم تر قلمی نسخے کو ''بنیادی متن'' قرار دیا جانا چاہیے اور قدیم نسخے کی تلاش محقق کا فرض بنتا ہے۔

(ix) متن میں بعض اوقات خود کو مصنف زمانے کی تبدیلیوں اور نئی معلومات کی روشنی میں تبدیلی کرتا رہتا ہے۔ اس کے علاوہ نظر ثانی کرتے ہوئے بھی مصنف کاٹ چھانٹ کرتا ہے۔ ایسی حالت میں متن کی نوعیت، نسخہ بدل کی سی ہو جاتی ہے۔ کبھی غلطی خود روایت نگار سے ہوتی ہے اور کبھی کسی دوسری روایت یا نسخے سے ماخوذ ہوتی ہے اور اس طرح ایک ہی قسم کی غلطی سلسلہ در سلسلہ چلتی رہتی ہے اور ایک سے زیادہ روایتوں میں ملتی ہے۔ اس لیے متن کی اصل اور صحیح صورت وہی ہو سکتی ہے جسے خود صاحب متن نے پیش کیا ہو اور باوثوق سطح پر جس کے بارے میں یہ فیصلہ ہو جائے کہ یہ درست ہے تو اسی نسخے کو اصل متن قرار دیا جا سکتا ہے۔

(x) اگر مصنف کے قلم سے لکھے ہوئے ایک سے زیادہ متن موجود ہوں تو ایسی صورت میں آخری متن کو مستند قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس مختلف متن جو موجود ہوں مگر ایک کے علاوہ باقی مصنف کے اپنے قلم سے نہ ہوں تو اولین

متن کو اساسی متن قرار دیا جاتا ہے۔ اگر کسی متن کے ایک سے زیادہ قلمی نسخے موجود ہوں تو ان کا زمانہ تحریر داخلی اور خارجی شہادتوں سے متعین کیا جاتا ہے۔

سید نائب حسین نقوی نے قدیم اردو مثنویوں کے دو مخطوطے ''اردو کی دو قدیم مثنویاں'' کے عنوان سے کتابی شکل میں مرتب کیے ہیں۔ یہ دونوں مثنویاں اسمٰعیل امروہوی کی ہیں جنھیں مجلس ترقی ادب لاہور نے شائع کیا ہے۔

تعارف:

سید نائب حسین نقوی ہفتہ 26ذی الحجہ 1335ھ (مطابق 13اکتوبر 1917ء) امروہہ میں پیدا ہوئے۔ اس زمانے میں امروہہ کے صاحب استطاعت مسلم گھرانوں میں ہر شخص کو عربی اور فارسی پڑھائی جاتی تھی۔

دوسرے گھرانوں کی طرح ان کے خاندان میں بھی علمی و ادبی روایت موجود تھی، بچپن سے انھوں نے اپنے ارد گرد کتابیں ہی دیکھیں جس سے ان کے دل میں مطالعے کا شوق پیدا ہوا اور عمر کے ساتھ ساتھ اس میں ترقی ہوتی گئی۔ پھر انہوں نے علام شرقیہ کی معقول تعلیم حاصل کی اور الہٰ آباد اور لکھنؤ یونیورسٹی کے اردو، عربی اور فارسی کے متعلم کی حیثیت سے کام کیا۔ چند برس بعد نقل مکانی کر کے لکھنؤ چلے آئے اور یہاں رام آدھین کالج میں ہیڈ مولوی اور اردو پڑھانے پر مقرر ہو گئے۔ بد قسمتی سے 1951ء میں اس کالج میں اردو کی تدریس کا سلسلہ ختم کر دیا گیا۔ اسی کے ساتھ نائب حسین نقوی کی تدریسی زندگی بھی ختم ہوگئی۔

اس کے بعد وہ ''نول کشور بک ڈپو'' کی شاخ ''تیج کمار بک ڈپو'' میں بحیثیت نگران ملازم ہو گئے کچھ عرصے کے بعد انھوں نے اس ملازمت سے استعفیٰ دے دیا اور تراجم کا کام شروع کر دیا اور بے شمار عربی و فارسی کتب اردو میں منتقل کیں۔ 1973ء میں ''(Aneess) انیس صدی'' منانے کی غرض سے دلی میں ایک مرکزی کمیٹی تشکیل

دی گئی جس میں نائب حسین نقوی کو پروفیسر ادیب مرحوم کا معاون مقرر کیا گیا۔ نائب حسین صاحب ''فرہنگ انیس'' کی تالیف کی تیاریوں میں مصروف تھے اور انھوں نے اس کی پہلی جلد شائع بھی کر دی تھی لیکن 1976ء میں وہ اپنے پرانے مرض تپِ دق کے باعث شدید علیل ہو گئے اور تین چار مہینے زیرِ علاج رہنے کے بعد بالآخر بدھ 9 مئی 1979ء کو اس جہان فانی سے رخصت ہو گئے۔

میرے سامنے اس کی اشاعت اول ہے جس کا سن اشاعت دسمبر 1969ء ہے۔ اس کے ناشر سید امتیاز علی تاج ناظم مجلس اور طابع محمد طفیل مالک نقوش پریس اردو بازار لاہور ہیں۔ نائب نقوی نے اس مرتب شدہ کتاب کو جسٹس ایس اے رحمان سے منسوب فرمایا ہے۔

ان دونوں مثنویوں کی تدوین میں نائب نقوی نے کہاں تک تحقیق متن کے اصولوں کو سامنے رکھا ہے۔ اس ضمن میں پہلے تحقیق متن کے اصولوں کا بیان ضروری ہے۔ رشید حسن خان فرماتے ہیں:

> ''تدوین کا کام کرنے والے کے لیے ضروری ہے کہ اسے آدابِ تحقیق سے واقفیت اور لگاؤ ہو۔ اس کے بغیر تدوین کے تقاضوں کو پورا نہیں کیا جا سکتا۔ حواشی، مقدمہ، متن کا زمانہ، تصنیف، مصنف اور اس کے عہد سے متعلق ضروری معلومات، داخلی شواہد کا تعین اور ایسی بہت سی متعلقہ باتیں ہیں جن سے ایسا کوئی شخص عہدہ برآ نہیں ہو سکتا جو تحقیق سے آشنا نہ ہو۔[1]

رشید حسن خان مزید لکھتے ہیں:

> ''یہ مسلمات میں سے ہے کہ مستند نسخے کو ماخذ بنائے بغیر کسی

1۔ رشید حسن خان۔ مضمون، تدوین و تحقیق کے رجحانات ''اردو میں اصول تحقیق، جلد اول۔ مرتبہ: ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش۔ مطبوعہ: مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول 1986ء، ص 283-284۔

اقتباس کو اس اعتماد کے ساتھ پیش نہیں کیا جا سکتا کہ اس سے جو

تیجہ نکالا گیا ہے وہ درست ہے''۔ [1]

تدوین کا صول ہے کہ کسی متن کے جتنے نسخے ممکن الحصول ہوں ان سب سے استفادہ کیا جائے۔ متن کے بارے میں مقدمہ تحریر کیا جائے جس میں اس وقت کے سماجی اور سیاسی پس منظر کو بیان کیا جائے۔ مرتب کو لسانی جائزہ بھی لینا چاہیے۔ جس میں خاص طور پر صرف ونحو، تذکیر و تانیث، متروکات، قواعد، شاعری اور زبان و بیان کا تجزیہ ضروری ہے۔ پھر تحقیق متن میں جن حقائق کی بازیافت کی گئی ہے ان کے بارے میں یہ بھی بتایا جائے کہ ان سے کیا نتائج نکلے ہیں۔ اس امر کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ جو متن پیش کیا جائے وہ واقعی مصنف کا ہے اور اس کے خیالات وانکار اسی طرح پیش کیے گئے ہیں۔ متن کا طرز املا بھی دیکھا جائے کہ کیا یہی طرز مصنف کے دور میں رائج تھا۔ مصنف کے خیالات کو صحیح طور پر سمجھا جائے۔ اس کی تحریر کو بخوبی سمجھ لینے کے بعد اس پر قلم اٹھانا چاہیے، اگر مصنف نے کوئی اور نسخہ بھی لکھا ہے تو کیا دونوں نسخوں کا خط ایک ہی ہے؟ کیا اشعار یا عبارت میں کہیں کمی یا زیادتی تو نہیں ہے۔ اگر کاتب نے نسخہ تحریر کیا ہے تو کیا اس نے دیانت داری سے کام لیا ہے۔ کہیں اس نے تحریف تو نہیں کی۔ محقق کو ہر قسم کے شکوک کا دور کرنا لازمی ہے جب تک وہ اس یقین کی حد تک نہ پہنچ جائے کہ جو نسخہ وہ مرتب کر رہا ہے۔ ہر سقم سے پاک ہے اسے آگے نہیں بڑھانا چاہیے۔

رسم الخط کے ذریعے نسخے کے زمانے کا تعین کیا جائے اور ہر لفظ کو صحیح طور پر سمجھا جائے کیونکہ بعض اوقات کاتب کسی اور سے پڑھواتا ہے اور خود کتابت کرتا ہے۔ اس طرح بعض حروف کی یکساں آوازوں سے تحریر میں بڑی بڑی غلطیاں ہو جاتی ہیں اس بات کو بھی نظر میں رکھا جائے کہ قدیم رسم الخط اور جدید رسم الخط میں کیا فرق ہے۔ اس سے

۱۔ رشید حسن خان۔ ص 285۔

متن کی کتابت کا زمانہ متعین کیا جاسکتا ہے۔ زبان و بیان پر خوب غور وخوض کیا جائے تاکہ اس امر کی نشاندہی ہو سکے کہ کہیں کسی اور شاعر کا کلام تو متن میں شامل نہیں ہو گیا۔ اس کے لیے محقق کو شاعر کے ہم عصر شعراء اور بعد میں آنے والے شعراء کا کلام بھی پڑھنا چاہیے۔ قدیم تحریروں میں ''ک، گ، کی تمیز نہیں تھی، اسی طرح ''ی اور ے'' میں فرق روا نہ رکھا جاتا تھا۔ بہت سے الفاظ مرکب صورتوں میں تحریر کیے جاتے تھے۔ ''ڈ، ڑ، ٹ'' ط کی جگہ ( ) چار نقطے لگائے جاتے تھے، کبھی دو نقطے اور ایک لکیر اور کبھی دو لکیریں بھی لگائی جاتی تھیں۔ ان تمام حقائق کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔ خط نسخ اور خط نستعلیق پر غور کرنا چاہیے کیونکہ ''نسخ'' قدیم خط ہے۔ بعض اوقات کاتب سے حروف کے نقطے چھوٹ جاتے ہیں اور کئی مرتبہ حروف وصل لکھنے سے رہ جاتے ہیں۔ کبھی کبھی پورا لفظ رہ جاتا ہے۔ اس صورت میں محقق کو جلد بازی سے کام نہیں لینا چاہیے بلکہ دوسرے مخطوطوں کی مدد سے اصل حروف کو تلاش کرنا چاہیے اگر دوسرا کوئی مخطوطہ دستیاب نہ ہو تو دانشوروں کے مشورے کے بعد اسے تحریر کرنا چاہیے اور حواشی میں اس کا حوالہ دینا چاہیے۔

محقق کو کاغذ اور سیاہی کے بارے میں علم ہونا چاہیے کہ کس زمانے میں کون سا کاغذ اور کیسی سیاہی استعمال کی جاتی تھی، اس ضمن میں خطاطوں کے تذکروں سے استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ پرانے کاغذ پر جدید نسخہ تحریر کر دیا جاتا ہے، کبھی تحریر کی تاریخ کتاب کی تاریخ سمجھ لی جاتی ہے۔ ان امور پر بڑے غور وخوض کی ضرورت ہوتی ہے اس کے لیے محقق کو مختلف ادوار کی زبان پر عبور ہونا ضروری ہے نیز سیاہی کا کیمیائی تجزیہ بھی اس میں ممد و ثابت ہوسکتا ہے۔

مصنف اور متن کی اصل تاریخ کے سلسلے میں تذکروں، بیاضوں، سیاسی تاریخوں اور واقعات سے مدد لی جاسکتی ہے۔ کبھی مصنف کے مکاتیب مل جاتے ہیں جو سنہ تصنیف اور مصنف کے زمانے کا تعین کر دیتے ہیں۔

متن مرتب کرنے کے بعد محقق کو مختلف مخطوطوں کے فرق کو تحریر کرنا چاہیے۔

اشعار کی تعدا، اصل متن کا سائز وغیرہ لکھنا چاہیے۔ متروک الفاظ کی فہرست دینی چاہیے، ایسے الفاظ جو اب تبدیل ہو چکے ہیں ان کی فہرست اس طرح لکھنی چاہیے کہ ایک طرف متن کا لفظ اور اس کے سامنے اس کا موجودہ ترجمہ شدہ لفظ ہو۔ حواشی اور تعلیقات بھی دینے چاہییں۔

محقق کو اپنی طرف سے نسخے میں تصحیح یا ترمیم نہیں کرنی چاہیے اور اگر ناگزیر ہو تو حاشیے پر اس کے بارے میں تحریر کرنا چاہیے۔

مدون شدہ کتاب میں مصنف کے حالات، زمانہ، تالیف، تاریخ کتابت، ضمیمہ، خاتمہ، حواشی، فرہنگ وغیرہ ضرور تحریر کرنا چاہیے۔ علاوہ ازیں متن ملنے کے وقت اس کی ظاہری حالت، سائز اور ملنے کے ذرائع کا ذکر کرنا ضروری ہے۔ محقق کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ متن کے سلسلے میں مختلف شعراء اور دانشوروں سے اپنی کاوش کے بارے میں رائے لے۔ انہیں مخطوطہ دکھائے اور جب مختلف فضلاء اور دانشور اس کی تائید کر دیں تو وہ اسے مرتب کرے۔ اس طرح غلطی کا امکان ختم ہو جاتا ہے۔ یہ وہ حقائق ہیں جو تحقیق متن میں ایک محقق کو اپنانے پڑتے ہیں۔ اس کے بغیر کوئی محقق دیانتداری سے کسی متن کی تدوین نہیں کر سکتا۔

ان تمام امور کو پیش نظر رکھتے ہوئے اسماعیل امروہوی کی مثنویوں کو پرکھا جا سکتا ہے جو نائب نقوی نے مرتب کی ہیں کہ آیا نقوی صاحب نے تدوین متن میں تحقیق کا حق ادا کیا ہے یا نہیں۔

مثنوی کے صفحہ 5 پر ترتیب کتابت دی گئی ہے جس کے تحت دو حصے کیے ہیں، ایک طرف موضوع کے عنوانات درج کیے ہیں اور دوسری طرف صفحات کے نمبر دیے ہیں۔ کتاب کے ''حرف آغاز'' میں نائب نقوی نے یہ اقرار کیا ہے کہ:

> ''میں نے اپنا ذاتی مخطوطہ پڑھنے اور سمجھنے لے لیے متعدد
> اکابرین، مفکرین، کا محض سہارا ہی نہیں لیا بلکہ ان میں

سے بعض عمائدین اور محققین نے میرے ساتھ برابر کا تعاون

بھی کیا ہے''۔ [1]

ہدیۂ تشکر میں وہ فرماتے ہیں:

''بنیادی مخطوطے کو صحیح طور پر سمجھنے کی ضرورت اس لیے تھی کہ

اس کی تحقیق و تعین اقدار کے بعد شمالی ہند کی تاریخ ادب اردو

خصوصیت سے متاثر ہوگی''۔ [2]

محقق نے صاحب مخطوطہ اسماعیل امروہوی کی تلاش میں بڑی کدو کاوش کی جس کے بارے

میں فرمایا ہے:

''میں نے اول مرتبہ امروہیہ کی تاریخوں میں اسماعیل کی تلاش

کے لیے اپنے اعزاء اور ہم وطن ارباب ادب کا سہارا لیا.....

دوسرے بزرگوں میں مولوی محمد عبادت صاحب اور میرے

بھائی سید سخی حسن صاحب اور فائق رامپوری ہیں۔ پھر لاہور آ

کر ڈاکٹر عبادت بریلوی کی خدمت میں مخطوطہ بطور مشورہ پیش

کیا''۔ [3]

چنانچہ وہ اسمعیل امروہوی کا تعارف ان مثنویوں کے متون سے مرتب کرتے ہوئے

لکھتے ہیں:

''ہمارے تذکرہ نگاروں اور محققین کی نگاہیں ابھی اسمعیل

تک نہیں پہنچ سکیں، صرف مولوی عبدالحق اور بعض دوسرے

۱۔ نائب نقوی، مرتب: اردو کی دو قدیم مثنویاں از اسماعیل امروہوی، مطبوعہ: مجلس ترقی ادب لاہور، طبع دسمبر 1969ء، ص 10۔

۲۔ ایضاً۔

۳۔ ایضاً، ص 11۔

محققین نے اسمعیل کا محض حوالہ دیا ہے جس کے سبب موصوف کا
نام ادبی حلقوں میں روشناس ہو گیا تھا...........

اسمعیل نے دونوں مثنویوں میں اپنے وطن کے متعلق خود اظہار
کر دیا ہے کہتے ہیں:

پہلی مثنوی: ؎ وطن امروھا مرا ہے شہر نام
اسی جائے پر مرا ہے گا قیام
(مثنوی وفات نامہ بی بی شعر نمبر۔311)۔

دوسری مثنوی: ؎ کہ ھے امروھا شہر، مرا وطن
جو دلی کے نزدیک ھے با امن ۱؎
(مثنوی معجزہ انار، شعر نمبر۔140)۔

تاریخ وسطیہ ص۔19، تاریخ اصغری ص۔ 30 کے حوالے سے نائب نقوی تحریر
کرتے ہیں:

''اسمعیل کے مورث اعلیٰ مخدوم سید شرف الدین 670ھ میں
اپنے والد ماجد میر علی بزرگ کے ساتھ براہ ملتان امروہہ
تشریف لائے''۔ ۲؎

کتاب کے صفحہ 41 پر ''اسمعیل'' کے شجرہ نسب کا عکس دیا گیا ہے۔ بعد ازاں یہ بتایا گیا
ہے کہ شجرہ نسب میں مندرج بزرگوں کے احوال درج ذیل تواریخ میں ملتے ہیں جو کہ فیروز
شاہ سے لے کر اورنگ زیب عالمگیر تک چلتے ہیں اور جو مختلف بادشاہوں کے درباروں
سے منسلک رہے ہیں۔ اہم تواریخ یہ ہیں:

''سیر المتاخرین، مقاصد العارفین، ثمرات القدس، تاریخ ابن

۱۔ اردو کی دو قدیم مثنویاں۔ص 43-44۔

۲۔ ایضاً ، ص 45۔

خلدون، تاریخ فرشتہ ، اقبال نامہ، جہانگیری ، تواریخ خافی
خان، ماثر عالمگیری، دربار اکبری، آئین اکبری، جام جہاں نما
رسالہ سراج الدین احمد، عمدالطالب، سفر نامہ ابن بطوطہ
وغیرہ''۔[1]

نائب حسین نقوی تحریر کرتے ہیں کہ اسمٰعیل کے پردادا محمد میر عہد اکبری میں میر عدل (جسٹس) کے عہدے پر فائز تھے۔ ملا عبدالقادر آپ کے شاگردوں میں سے تھے ۔آپ نے اپنی تاریخ ''منتخب التواریخ'' میں استاد کا جابجا ذکر کیا ہے۔ اسمٰعیل کے دادا، اکبر، جہانگیر اور شاہ جہاں کے عہد کے جلیل القدر عمائدین میں سے تھے۔

(بحوالہ طبقات اکبری)۔

اسمٰعیل کے والد، سید ابراہیم، جہانگیر اور شاہ جہاں کے عہد میں مختلف مناصب پر مامور رہے اور عہد شاہ جہاں میں ایک جنگ میں کام آئے۔

(بحوالہ تاریخ واسطیہ، ص 327۔ تاریخ اصغری، ص 130)۔

محقق نے صاحب مثنوی کے تعارف کے بعد اس کے عہد کا جائزہ لیا ہے اور اسکے ہم عصروں کو تلاش کیا ہے تا کہ اسمٰعیل کے حقیقی زمانے کا تعین ہو سکے۔ اسمٰعیل نے اپنی پہلی مثنوی ''وفات نامہ بی بی'' میں 1105ھ تحریر کیا ہے۔ مہینہ رجب مرجب تھا، یہی تاریخ پچیسویں، ماہ تھا۔

اتھے سال ہجری نبیؐ کے عیاں ، گیارہ سو اور پانچ تھے بوجھ جاں
جو دن چار شنبہ بوقت ظہر ، قصہ پورا کیتا بہت فکر کر

اشعار 314 تا 316۔

ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی 25 رجب 1105ھ منگل کے دن ظہر کے وقت اختتام پذیر ہوئی۔

۱۔ اردو کی دو قدیم مثنویاں۔ ص 49۔

دوسری مثنوی معجزۂ انار میں کہتے ہیں۔

گیارہ سوا پر بست سن تھے نبیؐ
اسی روز قصہ کہا میں سبھی

شعر نمبر 147۔

اس شعر میں صرف سن کا اظہار ہوتا ہے یعنی 1120ھ ، دیے ہوئے شجرہ نسب کے تحت آپ کے حسب ذیل معاصرین قرار پاتے ہیں۔

سید عاقل، سید عالم (برادران)، سید عبدالماجد (چچازاد بھائی)، قاضی سید عبدالرسول، سید سعادت اللہ اور سید محمد اعظم:

''ان میں سے سید عاقل اور سید عالم، اسماعیل کے برادران کی مہریں، عہد جہانگیر اور شاہ جہاں کے فرابین اور قسمت ناموں پر موجود ہیں''۔ ۱

''ایک قسمت نامے پر 21 رجب 1065ھ یعنی 1654ء پر ان دونوں بھائیوں کی مہریں ثبت ہیں گویا اسماعیل 1065ھ یعنی 1654ء میں موجود تھے''۔ ۲

اسمٰعیل کا عہد شاہ جہاں کا عہد ہے۔ اسمٰعیل اور سید اعظم کا ایک باہمی قسمت نامہ عالمگیر اورنگ زیب کے جلوس 3 (1017ھ) میں لکھا گیا ہے جس سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ اسمٰعیل عہد عالمگیر میں کسی علمی منصب پر مامور تھے یہ قسمت نامہ کتاب ھذا میں موجود ہے۔ (ص۔ 57-85) اور (تاریخ واسطیہ میں ص 527)۔ نائب نقوی نے اسمٰعیل کے زمانے کا تعین کر کے پھر اس زمانے کے صف اول کے شعراء سے ان کو موازنہ کیا ہے۔ اس سلسلے میں گوہر نوشاہی نے ''حاجی محمد نوشہ'' کا نام شمالی ہند میں قدیم اردو

۱۔ اردو کی قدیم مثنویاں، ص 54 ، بحوالہ تاریخ واسطیہ ، ص 349۔

۲۔ اردو کی قدیم مثنویاں، ص 55 ، بحوالہ تاریخ واسطیہ ، ص 349۔

شاعری کی حیثیت سے متعارف کرایا ہے جو پنجاب میں اردو از محمود شیرانی اور قدیم اردو از مسعود حسین خان اور دیگر محققین کی تحقیق کے بعد خاصی وقعت کا حامل ہے۔ حاجی محمد نوشہ کی مثنوی کا نام ''گنج الاسرار'' ہے۔

حضرت نوشہ کے عہد کے متعلق سہ ماہی صحیفہ لاہور میں تحریر کیا گیا ہے کہ حضرت نوشہ گنج بخش ضلع گجرات کے ایک گاؤں میں یکم رمضان 959ھ بمطابق 21 اگست 1552ء بروز سوموار پیدا ہوئے۔ ان کی وفات 1064ھ میں ہوئی۔ ان کی مثنوی کا سال تصنیف ان کی وفات کے قریب یعنی 1864ھ ہے۔ اس تحقیق کے لحاظ سے گنج الاسرار پنجاب کی قدیم ترین مثنوی قرار پائی ہے۔ اس کے علاوہ دوسری تصنیف ''رسالہ فقہ ھندی'' ہے جو مولانا عبدی نے تحریر کیا ہے۔ یہ رسالہ 1074ھ میں اورنگ زیب عالمگیر کے عہد میں لکھا گیا۔ حافظ محمود شیرانی نے اس رسالے کو پنجاب کی قدیم ترین تصنیف بتایا ہے جبکہ مثنوی ''گنج الاسرار' فقہ ھندی'' سے دس سال قبل لکھی گئی۔

پنجاب کے بعد وسطی ہندوستان کو لیجیے، یہاں ''افضل پانی پتی'' ہیں جنکی تصنیف ''بارہ ماسہ'' ہے افضل کا سن وفات 1035ھ ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ پہلے بیان کی گئی تصانیف سے پہلے کی ہے ایک اور شاعر فائز دہلوی ہیں۔ تحقیق کے مطابق فائز کا کلیات 1127ھ میں مرتب ہوا جبکہ اسمٰعیل امروہوی 1123ھ میں وفات پا چکے تھے۔

جعفر زٹلی عالمگیر کے آخر عہد کی شخصیت کہے جا سکتے ہیں، مگر جعفر زٹلی کے وقت اسمٰعیل کا عہد جوانی گزر چکا تھا۔

اب مختصر طور پر یہ ہے کہ:

ا۔ اسمٰعیل کا سن وفات 1030ھ ہے۔

ب۔ حضرت نوشہ کا سن وفات 1064ھ کے قریب ہے۔

ج۔ عبدی کا سن وفات 1074ھ ہے۔

د۔ افضل پانی پتی کا سن وفات 1035ھ ہے۔

ہ۔ فائز دہلوی کا سن وفات 1151ھ ہے۔

و۔ ولی کا سن وفات 1129ھ ہے۔

ز۔ جعفر زٹلی کا سن وفات 1119ھ ہے۔

اس موازنے کے بعد اسمٰعیل کے عہد کی اہمیت واضح ہو جاتی ہے۔ یہ بلا خوف و تردد کہا جا سکتا ہے کہ اسمٰعیل کی مثنویاں قدیم ترین مثنویاں ہیں۔

محقق نے کتاب کے صفحہ 80 پر اسمٰعیل کے علم و فضل کے بارے میں تفصیل سے تحریر کیا ہے پھر صفحہ 83 پر اسمٰعیل کے سلوب اور لسانی اہمیت کے بارے میں بحث کی ہے۔ جس میں یہ بتایا ہے کہ اس زمانے میں بولے جانے والے کون کون سے الفاظ آج کس شکل میں بولے جاتے ہیں۔ صفحہ 84 سے صفحہ 90 تک الفاظ کی ایک طویل فہرست موجود ہے جو تحقیق متن کے ضمن میں نہایت اہمیت رکھتی مثلاً

آوتا ۔ آتا

امگے ۔ آگے

انت ۔ شمار

پوراتا ۔ پورا کرتا

تمن ۔ تمھارا وغیرہ (صفحہ 84)

نائب نقوی نے دیباچے میں مخطوطے کی بازیافت کے بارے میں تفصیل سے بتایا ہے، وہ تحریر کرتے ہیں:

''واقعہ یہ ہوا کہ اردو کے اولین اور بنیادی ڈرامے کی مجھے برسوں سے مسلسل جستجو تھی۔ علیگڑھ، دلی، لکھنؤ، پٹنہ، رام پور اور آگرہ ہر جگہ تلاش کیا اور آخری مضٰی کے لیے بمبئی کا عزم کیا جہاں ڈراما بھی مل گیا اور موجودہ مثنوی کا راز بھی کھل گیا''۔

بمبئی کے سفر سے پہلے 1965ء میں اپنے وطن امروہہ مجھے کافی عرصہ قیام کرنا

پڑا چنانچہ بیکار معاش کچھ کیا کر کے مصداق ایک دن گھر کے ٹوٹے پھوٹے صندوق صحن میں نکالے ۔ دیمک خوردہ کتابیں ، رجسٹر ، کاپیاں ، ادعیہ و وظائف کی کتب سب کچھ تلپٹ کر ڈالا ۔کئی نایاب کتب ملیں ۔ اس میں ایک بدخط لکھی ہوئی کاپی بھی ہاتھ آئی جو سینکڑوں بار بیکار سمجھ کر اسی طرح ڈال دی جایا کرتی تھی اور کبھی ردی میں فروخت نہ کی گئی تھی غالباً اس کی وجہ یہ ہوگی کہ اسکا بوسیدہ اور دیرینہ کاغذ کون خریدتا ۔اس مرتبہ وقت زیادہ تھا کوئی کام تھا نہیں ،لہذا ہر شے الٹ پلٹ کر دیکھی ، پڑھی اور ہر وہ کتاب ، رجسٹر اور کاغذ محفوظ کرلیا ۔ جس کے متعلق ذراسا بھی کارآمد ہونے کا تصور ہوسکتا تھا اسی میں پونے تین سال پرانی کاپی بھی تھی جس کے صفحہ آخر پر ہلکی سرخ روشنائی سے لکھا تھا

’’1967ء میں جب بمبئی گیا تھا تو نجیب اشرف ندوی سے بھی ملنا ضروری تھا چنانچہ خدمت میں حاضر ہوا اور زمانہ قیام میں متعدد ملاقاتوں کے بعد ایک دن فرمانے لگے ،تقریباً پچاس سال ہوئے ہوں گے امروہہ کے دوران قیام اسمٰعیل امروہوی کی ایک مثنوی نقل کرلایا تھا جو آج تک محفوظ ہے‘‘ ۔

انجمن ترقی اردو کے رسالہ اردو کی جنوری 1954ء کی اشاعت میں کچھ حاشیوں کے ساتھ شائع کراچکا ہوں ۔

عرض کیا ۔’’جی وہ تو میں نے پڑھی ہے‘‘ ۔

فرمایا ۔’’ اسمٰعیل کے حالات معلوم ہوسکتے ہیں‘‘ ۔

میں عرض کیا :

> ’’جس قدر آپ کو معلوم ہیں بس اس سے زیادہ میں بھی کچھ نہیں جانتا ۔ بات آئی گئی ہوگئی ۔ کئی دن بعد پھر ایک شام کو حاضر خدمت ہوا اور آج وہ بوسیدہ کاپی بھی میرے پاس تھی ۔ خیر صلا کے بعد مخطوطہ سامنے رکھ دیا ، کئی منٹ ورق گردانی کے بعد فرمانے لگے ، واہ خوب کہ جناب ! یہ لیجیے اسمٰعیل کی مثنوی یہ

تو وہی اصل مخطوطہ ہے۔ جس سے میں نے یہ نقل کی تھی۔
فدوی صاحب نے اپنا مخطوطہ نکالا۔ دونوں ملائے گئے،
الفاظ میں تغیر وتبدل تھا اور میرا مخطوطہ .... بنیادی اور
مصنف کا حیات کا تھا''۔[۱]

محقق نائب حسین نقوی نے مخطوطے کا سائز اور اس کے بارے میں دیگر معلومات بھی درج کی ہیں مثلاً 8 / 17x17 سائز کی کاپی پر مکمل مسودہ ہے۔ ہر صفحے پر پندرہ سطور ہیں۔ کاپی کے ٹائٹل کا کاغذ بانس کا موٹا اور نیلے رنگ کا ہے۔ کاغذ دو صدی سے زیادہ پران معلوم ہوتا ہے۔ مکمل مسودہ 400 صفحات پر مشتمل ہے۔ جس میں علی الترتیب حسب ذیل مثنویاں شامل ہیں۔ یہ مثنویاں، مثنوی ''وفات نامہ بی بی'' کے علاوہ ہیں۔

۱۔ قصہ پانچ بے وقوف:۔

اس مثنوی میں 262 اشعار ہیں۔ کاتب نے مثنوی کے اختتام پر حسب ذیل عبارت لکھی ہے۔

''تمت۔ تمام شد۔ کار من نظام شد۔

۲۔ قصہ معجزۂ انار:۔

اس میں ایک سو چوالیس اشعار ہیں۔ آخری چار اشعار میں پہلا شعر دعائیہ، دوسرا مثنوی کے اشعار کی تعداد کے متعلق، تیسرا مثنوی کی سن تصنیف کے بارے میں اور آخری سلام۔ مکمل مثنوی دس صفحات پر مشتمل ہے۔

۳۔ قصہ دوزنان عہد نبوت:۔

۱۔ اردو کی دو قدیم مثنویاں، ص 17,16,15۔

سرخ روشنائی سے عنوان قائم کیا گیا ہے مثنوی میں کل اکیاسی اشعار ہیں۔

۴۔ قصہ جمجمہ بادشاہ:۔

یہ مثنوی 181 ابیات پر مشتمل ہے۔

۵۔ قصہ ملا باہمن:۔

یہ 150 اشعار پر مشتمل ہیں۔

متذکرہ مثنویوں میں ''وفات نامہ بی بی'' اور ''معجزۂ نار'' اسمعیل کی ہیں۔ باقی مثنویاں دوسرے شعراء کی ہیں اسے کے بعد نائب نقوی نے مخطوطے کی عام کیفیت درج کی ہے۔ لکھتے ہیں:

''مخطوطے کا خط خراب ہے جس کا املا بھی بعض جگہ درست نہیں۔ حسب دستور قدیم دو منفرد الفاظ ملا جلا کر لکھے ہیں۔ متعدد الفاظ لکھنے سے رہ گئے ہیں۔ ایسے مقامات پر صحیح لفظ تلاش کر کے لکھ دیا گیا ہے بلکہ جس محقق نے لفظ تلاش کیا ہے حاشیے میں اس کی نشاندہی نہایت ایمانداری سے کی گئی ہے۔ اس کے بعد بھی جو الفاظ پڑھنے سے رہ گئے تھے وہ مخطوطہ ''یکتا'' کے بروقت مل جانے سے حل ہو گئے''۔[۱]

اس کے بعد محقق نے مخطوطے میں ان الفاظ کی نشاندہی کی ہے جو لکھنے سے رہ گئے تھے مثلاً:

''ایک اور مقام پر بیان کی ''ن'' کتابت سے رہ گئی ہے۔ شعر نمبر 141 کے دوسرے مصرعے کا قافیہ ''اوپر'' لکھنے سے رہ گیا ہے۔[۲]

''اس کے علاوہ ''صحابی'' کو ''اصحابی'' کتابت کیا گیا ہے۔

۱۔ اردو کی دو قدیم مثنویاں، ص 19-20۔

۲۔ اردو کی دو قدیم مثنویاں، ص 21

''نجات'' کا املا ''نہجات'' لکھا ہے۔ ''ک گ'' کا کوئی التزام نہیں ہے، کہیں ''ک'' کو ''گ'' اور کہیں ''گ'' کو ''ک''، ''ی'' اور ''یے'' کا بھی کوئی التزام نہیں ہے۔ دونوں کو ''ی'' کی کش سے لکھا ہے جو عربی رسم الخط ہے۔ ''ہ'' اور ''ھ'' کا کبھی کوئی التزام نہیں''۔ ۱؎

مزید براں:

''ٹ، ڈ، ڑ'' پر بجائے ''ط'' کے حسب دستور قدیم ( ) چار نقطے لگائے ہیں۔ ''اَب'' کو ''آب'' تحریر کیا ہے۔ ''سبھی'' کو ''سبی'' کتابت کیا ہے۔ الف اور لام کی کش ہر جگہ یکساں نظر آتی ہے۔ ''ایسا'' کا املا ''ایسا'' لکھا ہے۔ ''صدق'' کو ''صدقیں'' اور ''پڑھیں'' کو ''پڑیں'' لکھا ہے''۔ ۲؎

محقق کو تین مخطوطے مزید دستیاب ہوئے۔ جن کا اس نے ذکر کیا ہے اور پھر بڑی گہری نظر سے تینوں کا موازنہ کیا ہے اور ان میں جہاں جہاں اختلاف ہے اسے بھی ظاہر کیا ہے۔ پہلا نسخہ حاجی مرتضےٰ حسین مرحوم کے کتب خانہ امروہہ میں محفوظ تھا۔ دوسرا نامکمل نسخہ مولوی عبدالحق بابائے اردو کے پاس سے دستیاب ہوا۔ تیسرا نسخہ سید معزز حسین صاحب امروہوی کے ہاں سے ملا۔

کتاب کے صفحہ 29 اور 30 پر محقق نے نسخہ (ل) اور (ب) میں جو اختلاف بین الفتح ہیں۔ انہیں بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔ صفحہ 31 پر مصنف کی دوسری مثنوی ''معجزہ انار'' کے مزید مخطوطوں کا ذکر کیا ہے۔ پہلا نسخہ خود محقق کے پاس تھا، دوسرا نسیم

۱۔ اردو کی دو قدیم مثنویاں، ص 21۔

۲۔ اردو کی دو قدیم مثنویاں، ص 22۔

امروہوی سے دستیاب ہوا۔ پہلا نسخہ 'الیاس خان' کا کتابت کردہ ہے اور دوسرا 'حیدر حسین یکتا' کا۔ تیسرا نسخہ 'نجیب اشرف ندوی' کے پاس سے ملا۔ محقق نے کتاب کے صفحہ 37 پر تینوں نسخوں کے اختلافات بین النقول کا تفصیل سے ذکر کیا ہے مثلاً

نسخہ (الف)	نسخہ (ب)	نسخہ (ج)
تعداد اشعار 148	تعداد اشعار 147	تعداد اشعار 148

محقق نے مثنوی میں جہاں پرانے الفاظ آئے ہیں، نیچے حاشیے پر ان کی جگہ جدید استعمال ہونے والے الفاظ تحریر کر دیے ہیں اور یہ بھی بتایا گیا ہے کہ مختلف نسخوں میں کون سا لفظ درج ہے اور اصل نسخے میں کون سا ہے نیز اصل مخطوطے کا حاشیہ بھی نقل کیا گیا ہے۔ مثنوی ''معجزۂ انار'' الیاس خان نے 1709 میں تحریر کیا تھا۔ محقق نے یہ تک درج کیا ہے کہ مثنوی میں عنوان کو مقدم رکھا ہے اور بسم اللہ الرحمٰن الرحیم اس کے بعد تحریر کی ہے۔ آخر میں محقق نے مثنویات اسمٰعیل میں آنے والے قدیم الفاظ کی فرہنگ پیش کی ہے اور ہر لفظ کے سامنے یہ تحریر کیا ہے، یہ لفظ دکنی ہے یا پنجابی یا کھڑی بولی کا یا عربی فارسی وغیرہ کا۔ یہ فرہنگ باقاعدہ ردیف وار تحریر کی گئی ہے اور ہر لفظ کے جدید معنی تحریر کیے گئے ہیں اسکے بعد محققین نے قدیم و جدید املا اور کش حروف میں تغیر و تبدل کے لحاظ سے قدیم اور جدید الفاظ کی فہرست دی ہے۔ اس کے بعد مثنوی میں آنے والی تمام ھجری سنیں تحریر کی ہیں اور ان کے سامنے عیسوی سنیں بھی دی گئی ہیں۔ سب سے آخر میں فہرست، ماخذ و معاون کتب ہیں جن کی تعداد 48 ہے۔

نائب حسین نقوی کی مرتب کردہ کتاب ''اردو کی دو قدیم مثنویاں'' تدوین و تحقیق متن کے لحاظ سے بہترین قرار دی جا سکتی جس میں انہوں نے تحقیق و ترتیب کے تمام اصول اپنائے ہیں اور تدوین کتاب کا حق ادا کر دیا ہے جبکہ کئی اور مرتب کردہ نسخوں میں کچھ نہ کچھ رہ گیا ہے مثلاً ڈاکٹر سید معین الحق کے تدوین کردہ مخطوطے ''اخبار رنگین'' میں

قدیم و جدید الفاظ کی فہرست رہ گئی ہے۔ انہوں نے یہ نہیں بتایا کہ کون سا لفظ کس علاقے یا زبان کا ہے۔ کیا آج کل رائج ہے یا نہیں اور اگر رائج ہے تو کس شکل میں وغیرہ وغیرہ۔

میری نظر میں مثنوی ''معجزہ انار'' اور مثنوی ''وفات نامہ بی بی'' کی تدوین تحقیق متن کے مسلمہ اصولوں پر پوری اترتی ہے بلکہ اس کی اہمیت اس لیے بھی زیادہ ہے کہ مثنوی ''وفات نامہ بی بی'' شمالی ہند کی سب سے قدیم مثنوی شمار کی گئی ہے۔ اس ضمن میں مولوی عبدالحق فرماتے ہیں:

> ''شمالی ہند میں اس وقت تک جو پرانی اردو کتابیں دستیاب ہوئی ہیں ان میں سب سے پرانی کتاب جو مجھے ملی ہے وہ ''وفات نامہ حضرت بی بی (فاطمہ) ہے۔ اس کے مصنف کوئی اسمٰعیل ہیں جو امروہہ کے رہنے والے ہیں''۔[1]

مولوی عبدالحق کو اسمٰعیل امروہوی کے حالات دستیاب نہیں ہو سکے تھے۔

۱۔ سہ ماہی رسالہ اردو، کراچی، شمارہ اپریل 1951ء۔

بشریٰ شریف

میر کی ایک غزل کے انگریزی تراجم

ترجمہ، بنیادی طور پر کسی عبارت کو اس کے معنی و مفہوم سمیت ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرنے کا عمل ہے۔ ترجمہ، انسانوں کے مابین باہمی رابطے اور اتحاد کی راہ میں موجود فطری رکاوٹوں کو دور کرنے کے ساتھ ساتھ علم و عرفان کو بنی نوع انسان کی مشترکہ میراث بنانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔

کلاسیکی شاعری میں اگرچہ مرزا اسداللہ خان غالب کے کلام کے انگریزی تراجم پر سب سے زیادہ توجہ دی گئی لیکن میر اور بعض دوسرے کلاسیکی اردو شعراء کو نظرانداز نہیں کیا گیا۔ میر تقی میر کے کلام کو انگریزی زبان میں منتقل کرنے اور ان کی فکر کو انگریزی دان طبقے سے روشناس کرانے میں خورشید الاسلام، رالف رسل، کے۔سی کانڈا، ڈاکٹر محمد صادق، راجندر سنگھ ورما، احمد علی، شہاب الدین رحمت اللہ اور راومیش جوشی کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

میر کی فکر اتنی متنوع اور ہمہ گیر ہے کہ بظاہر آسان اور سہل ممتنع کی مثال دکھائی دینے والے اشعار کو زبان غیر میں منتقل کرتے ہوئے مترجمین کے پیش نظر یہی احساس غالب رہا کہ: ؎ حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

میر شناسی، عصر حاضر کا ایک اہم فکری اور ادبی مسئلہ ہے۔ میر کے کلام کے انگریزی تراجم کا جائزہ لینے پر اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ میر کی فکر ترجمے کے قالب میں کچھ حد تک تو واضح کی جا سکتی ہے لیکن پوری عکاسی نہایت دشوار اور جانگسل ہے۔

میر کی شاعری ان کی ذات کے نہاں خانوں کے ساتھ ساتھ ان کے عہد کی بھی ترجمانی کرتی ہے۔ ہر بڑا شاعر جہاں اپنی ذات سے مکالمہ کرتا ہے وہاں گرد و پیش کے

کائناتی حقائق کو بھی اپنی تخلیقات کا جزو لازم بناتا ہے۔

میر ذات سے کائنات کے اس سفر میں کائنات کی رنگارنگ صداقتوں اور مجاز کو کہیں براہ راست، بلا واسطہ اور کہیں رمز و ایما کے پردے میں اجاگر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مثلاً میر کی ایک معروف غزل درج ذیل ہے جس میں وہ اپنی ذات، شخصی تجربات اور عصری حالات کا بیان نہایت موثر پیرائے میں کرتا ہے:

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا

عہد جوانی رو رو کاٹا، پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے، صبح ہوئے آرام کیا

حرف نہیں جاں بخشی میں اس کی، خوبی اپنی قسمت کی
ہم سے جو پہلے کہہ بھیجا سو مرنے کا پیغام کیا

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں، ہم کو عبث بدنام کیا

سارے رند اوباش جہاں کے تجھ سے سجود میں رہتے ہیں
بانکے، ٹیڑھے، ترچھے، تیکھے سب کا تجھ کو امام کیا

سرزد ہم سے بے ادبی تو وحشت میں بھی کم ہی ہوئی
کوسوں اس کی اور گئے، پر سجدہ ہر ہر گام کیا

کس کا کعبہ، کیسا قبلہ، کون حرم ہے کیا احرام
کوچے کے اس کے باشندوں نے سب کو یہیں سے سلام کیا

شیخ جو ہے مسجد میں ننگا، رات کو تھا میخانے میں
جبّہ، خرقہ، کرتا، ٹوپی مستی میں انعام کیا

کاش اب برقع منہ سے اٹھا دے، ورنہ پھر کیا حاصل ہے
آنکھ مندے پر ان نے گو دیدار کو اپنے عام کیا

یاں کے سپیدو سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا

صبح چمن میں اس کو کہیں تکلیف ہوا لے آئی تھی
رخ سے گل کو مول لیا، قامت سے سرو غلام کیا

ساعد سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لا کر چھوڑ دیے
بھولے اس کے قول و قسم پر، ہائے خیالِ خام کیا

کام ہوئے سارے ضائع پر ساعت کی سماجت سے
استغنا کی چوگنی ان نے، جوں توں میں ابرام کیا

ایسے آہوئے رم خوردہ کی وحشت کھونی مشکل تھی
سحر کیا، اعجاز کیا، جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے ہو کیا ان نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا [۱]

مذکورہ غزل کے پہلے شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے احمد علی لکھتے ہیں:

"My heart's afflictions and its pain could not be cured, I tried in vain; useless were all remedies, and futile were the potions that I drained.[۲]

احمد علی کا ترجمہ، میر کے شعر کی عکاسی تو کرتا ہے لیکن ''بیماری دل'' کی تاثیر اور کیفیت کو پیش کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ اس کے مقابلے میں خورشید الاسلام اور رالف رسل کا ترجمہ کچھ اس انداز سے مفہوم کو اجاگر کرتا ہے:

"All my plans have been overturned, and no medicine has had any effect. You see?
This sickness of the heart [love] has killed me in the end [as I told you it would]". [۳]

خورشید الاسلام اور رالف رسل نے ''بیماری دل'' کے کام تمام کرنے کی کیفیت کو نہ صرف محسوس کیا ہے بلکہ اس کو واضح کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔
کے۔سی کانڈا مذکورہ شعر کا ترجمہ کچھ اس طرح سے کرتے ہیں:

"All plans have gone amiss, all recipes have failed,
This ailing heart, you see, has undone me at last". [۴]

کے۔سی۔کانڈا نے میر کے شعر میں موجود جذبے کی شدت کو نہایت اختصار کے ساتھ ترجمے کے قالب میں سمویا ہے:

راجندر سنگھ ورما کا ترجمہ:

Plans all failed and drugs were of no

avail

Did you note how me love-sickness did

kill. ۵

راجندر سنگھ ورما نے نہ صرف میر کی فکر کی صحیح معنوں میں ترجمانی کی، بلکہ نہایت آسان الفاظ میں شعر کے مفہوم کے قارئین تک موثر ابلاغ میں بھی اہم کردار ادا کیا۔

مذکورہ بالا غزل کے دوسرے شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے خورشید الاسلام اور رالف رسل لکھتے ہیں:

I passed the days of my youth in

weeping, and in old age I closed my

eyes. That is, I passed many nights in

wakefulness, and when morning came

I rested. ٦

مندرجہ بالا ترجمہ کا شمار بہت حد تک بامحاورہ تراجم کی ذیل میں کیا جا سکتا ہے۔ مجموعی طور پر ''رات کو جاگنے اور صبح ہونے پر آرام کی کیفیت'' کا بیان مترجمین اتنے موثر پیرائے میں کرتے ہیں کہ یہ چیز ترجمے میں چاشنی اور دلکشی کا رنگ پیدا کر رہی ہے۔

شہاب الدین رحمت اللہ کا ترجمہ:

I spent my youth in weeping much,

And in my old age closed my eyes;

As if I kept awake all nights

And so, with morning did not rise. ٧

شہاب الدین رحمت اللہ نے نہایت آسان الفاظ میں مفہوم کو اجاگر کیا ہے، نیز ''جوانی'' میں ''رونے'' اور پیری میں ''آنکھیں موند'' لینے کے تاثر کو نہایت خوبصورتی سے پیش کیا۔

احمد علی کا ترجمہ:

My youth I spent in grief and tears,
And in old age I closed my eyes,
As though I had kept awake all night
And when the morning came I could
not rise. ۸

احمد علی کا ترجمہ جہاں قارئین کو میر کی فکر سے روشناس کرانے میں معاون ثابت ہوتا ہے وہاں بہت حد تک وضاحتی انداز لیے ہوئے ہے۔

کے۔سی۔کانڈا کا ترجمہ:

Groaning, grieving I spent my youth,
as age arrived I closed my eyes,
Having passed a sleepless night,
I dozed off at dawn. ۹

کے۔سی۔کانڈا کا ترجمہ مفہوم کی عکاسی نہایت عمدگی سے کرتا ہے۔ مجموعی طور پر ان کے ترجمے کو اختصار کی عمدہ مثال قرار دیا جاسکتا ہے۔

راجندر سنگھ ورما کا ترجمہ:

Youth I spent in tears in old age shut
eyes kept a vigil at night
At sunup took rest. ۱۰

مذکورہ ترجمہ کو میر کی فکر اور شعر میں پائی جانے والی معنوی گہرائی و گیرائی کی پیشکش کے سلسلے میں نہایت موثر خیال کیا جاسکتا ہے۔

غزل کے تیسرے شعر کا ترجمہ خورشید الاسلام اور رالف رسل کچھ اس طرح سے کرتے ہیں:

> I do not question her life giving power.
> It is just the excellence of my fortune
> that the first message that she sent me
> was my sentence of death. [۱۱]

خورشید الاسلام اور رالف رسل نہ صرف ''جاں بخشی''، ''قسمت'' اور مرنے کے پیغام کی وضاحت عمدگی سے کرتے ہیں بلکہ ان اوصاف کا تعلق ''محبوب'' کی ذات سے قائم کرتے ہیں۔ جس کے لیے انگریزی کا لفظ "she" کو استعمال کر کے یہ ثابت کرنے کی سعی کرتے ہیں کہ ترجمے کا مزاج خالصتاً کلاسیکی شاعری کے عین مطابق ہے۔
مذکورہ شعر کے حوالے سے خورشید الاسلام اور رالف رسل کی رائے دیکھی جا سکتی ہے:

> "The beloved has power of life and death over her lover; One word from her can save him, and one word can kill him. It is his good fortune that her message, rejecting his love, is equivalent to sentence of death upon him. "Good Fortune" may be ironical, or it could be literal for it is good fortune to have the opportunity to die for one's love. The verse could be also interpreted in a mystic sense". [۱۲]

غزل کے چوتھے شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے خورشید الاسلام اور رالف رسل لکھتے ہیں:

We act under constraint, and You
slander us when You say we have free
will. It is Your will that is done, and we
are blamed without cause. ۱۳

احمد علی کا ترجمہ:

We the helpless, are accused of
independence, alas, the shame!
You act as it please You
And yet we are the ones who get the
blame. ۱۴

کے۔سی۔کانڈا کا ترجمہ:

Unjustly we helpless mortals are
charged with having sovereign wills,
He doth what He wills, me are to
blame in vain. ۱۵

راجندر سنگھ ورما کا ترجمہ:

Wrongly we, the helpless ones,
Have been accused with free will
Providence does what it likes, and the
blame is thrust on us. ۱۶

مذکورہ تراجم ''خدا سے شکایتی انداز'' کو موثر پیرائے میں بیان کرتے ہیں۔ مجموعی طور پر انھیں نظریہ جبر و قدر کے ابلاغ کے حوالے سے نہایت اہمیت حاصل ہے، لیکن شعری حسن کو ترجمے کے عمل میں ڈھالنے سے قاصر رہتے ہیں۔

پانچویں شعر کو خورشید الاسلام اور رالف رسل کے ہاں کچھ اس انداز سے لیا جاتا ہے:

All the rakes and profligates of the whole world bow down before you. The proud the perverse, the awkward, the independent_

All have acknowledge you their leader.

۱۷

کے۔سی۔کانڈا کا ترجمہ:

All revellers and drinkers hold Thee in respect,

crooked and clever, sharp and sly; all kneel to Thee_.۱۸

خورشید الاسلام، رالف رسل اور کے۔سی۔کانڈا، ''بانکے، ٹیڑھے اور ترچھے'' لوگوں پر محبوب کی امامت کا ابلاغ موثر خطوط پر کرتے ہیں۔مجموعی طور پر مذکورہ تراجم مفہوم کی عکاسی میں ممکنہ حد تک مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

غزل کے چھٹے شعر کا ترجمہ خورشید الاسلام اور رالف رسل اس انداز سے کرتے ہیں:

If even in my distracted state I have been guilty of any want of respect [in daring to approach her], then it was little enough for mile after mile as I made my way towards her, I fell down to worship her at every step.۱۹

کے۔سی۔کانڈا کا ترجمہ:

Even in my frenzied state seldom did I

misbehave;

For miles after him I went,

but knelt at every stage.[۲۰]

خورشید الاسلام اور رالف رسل کا ترجمہ مجموعی طور پر مفہوم کی وضاحت تو کرتا ہے لیکن جذبے کی لطافت سے عاری ہونے کے سبب اپنے آخری تاثر میں ایک نثر پارہ محسوس ہوتا ہے، جبکہ اس کے مقابلے میں K.C.Kanda نے نہ صرف جذبے کی لطافت کا پورا پورا خیال رکھا ہے بلکہ misbehave کا لفظ استعمال کرتے ہوئے ''بے ادبی'' کی معنویت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔

شعر نمبر ۷ کا ترجمہ، خورشید الاسلام اور رالف رسل کے ہاں وضاحتی انداز اختیار کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے مثلاً:

What do we care for the ka' ba', and

the direction in which we should turn to

pray, and the robes of pilgrimage? we

who live in her lane have side fare-well

to all these things.[۲۱]

کے۔سی۔کانڈا نے ترجمے میں استفہامیہ انداز کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔مجموعی طور پر ان کا ترجمہ کفایت لفظی کی عمدہ مثال پیش کرتا ہے۔لکھتے ہیں:

Why talk of Mecca or Kaaba, who

cares for pilgrimage?

Dwellers of the street of love, great

these places from a far.[۲۲]

راجندر سنگھ ورما نے دو دفعہ "No,No" کا استعمال کرتے ہوئے کعبہ۔قبلہ۔حرم۔احرام کی نفی کو اس کی شدت سمیت ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ذیل میں ان کا

ترجمہ اس امر کی تصدیق کرتا ہے۔ مثلاً:

Going to Kaba and Mecca

Donning sacred cloth? No, No

Dwellers of her lane salaamed all

these from this distant place. ۲۳

مجموعی طور پر راجندر سنگھ ورما ''سلام'' کا ترجمہ "salaamed" کرتے ہیں جسے عام طور پر لفظی ترجمہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

غزل کے شعر نمبر ۸ کا ترجمہ کرتے ہوئے خورشید الاسلام اور رالف رسل لکھتے ہیں:

If the shaikh stands naked in the mosque today it is because he spent the night drinking in the tavern, and in his drunkeness gave his cloak and gown and shirt and hat away. ۲۴

مذکورہ ترجمہ کلاسیکی شاعری کے معروف منفی کردار ''شیخ'' کی منافقت اور اس کی مسجد میں موجودہ حالت کی وضاحت میں نہایت اہم خیال کیا جاتا ہے۔

غزل کے شعر نمبر ۹ کا ترجمہ خورشید الاسلام اور رالف رسل کچھ اس انداز سے کرتے ہیں:

If only she would lift the veil from her face now what will it profit me if when my eyes are closed [in death] she unveils herself for all to see? ۲۵

مذکورہ ترجمہ، شعر کے مرکزی خیال کو موثر انداز میں اجاگر کرتا ہے۔ مجموعی طور شعر کی پراسراریت کی عکاسی ترجمے میں واضح طور پر محسوس کی جا سکتی ہے۔

غزل کے شعر نمبر ۱۰ کا ترجمہ، خورشید الاسلام اور رالف رسل کے ہاں کچھ اس طرح سے ملتا ہے :

What can we do with the black and white of the world? if any thing, then only this, that we can see the [black] night out with constant weeping and bear the tail of the [white] day until evening comes.۲۶

احمد علی کا ترجمہ:

All that we are allowed to say in the affairs of the universe, is to pass our days in grief, and spend our nights in anguish weeping in silent tears.۲۷

کے۔سی۔کانڈا کا ترجمہ:

In the light and shade of life,
This is our only role, wailing we move from night to morn,
From morn,some how, to eve.۲۸

راجندر سنگھ ورما کا ترجمہ:

If we have a say in this scheme of things, it is only that weep away the night till dawn manage to wear out the day.۲۹

خورشید الاسلام اور رالف رسل نے ''سپید و سیہ'' کے لیے "black and

'white کی اصطلاح استعمال کی ہے جس سے لغوی مفہوم کی وضاحت تو ہو جاتی ہے مگر شعر کے مزاج کے مطابق یہ اصطلاح سطحیت کا تاثر پیدا کرتی ہے۔ علاوہ ازیں بریکٹوں میں [black] اور [white] استعمال کیے گئے الفاظ بہت حد تک تشریحی نوعیت کے محسوس ہوتے ہیں اور یوں ان کا ترجمہ، وضاحتی انداز اختیار کر جاتا ہے جبکہ احمد علی نے ''سپید و سیہ'' کی وضاحت "affairs of the universe" سے کرتے ہوئے ترجمے میں معنوی گہرائی و گیرائی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی طرح کے۔سی۔کانڈا نے shade of life اور راجندر سنگھ ورما نے scheme of things کو استعمال کرتے ہوئے مصرع اول میں پنہاں معنویت کی ترجمانی کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

مصرع ثانی کا ترجمہ کرتے ہوئے خورشید الاسلام اور رالف رسل نے رونے کی کیفیت کو constant weeping کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی جو مفہوم کی عکاسی تو کرتا ہے لیکن بہت حد تک لفظی ترجمے کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ اس کے مقابلے میں احمد علی کا ترجمہ صحیح طور پر شعر کے مفہوم و معانی کو قارئین پر عیاں کرتا ہے، خاص طور پر silent tears کے الفاظ قارئین کو ایک خاص لطف سے ہمکنار کرتے ہیں۔ اسی طرح K.C.Kanda نے شعر میں موجود تکرار لفظی کا خیال کرتے ہوئے ترجمے میں "to morn" اور "from morn" جیسے الفاظ برتتے ہوئے شعر کی چاشنی ترجمے کے قالب میں پیدا کرنے کی کامیاب سعی کی ہے۔

غزل کے شعر نمبر ۱۱ کا ترجمہ خورشید الاسلام اور رالف رسل کے ہاں کچھ اس طرح کا ملتا ہے:

At morning in the garden she walked
out to take the air.
Her cheek made the rose her slave,
and her graceful stature made the
cypress her thrall. ۳۰

خورشید الاسلام اور رالف رسل کا مذکورہ ترجمہ محبوب کے ''رخسار'' کو'' گلاب'' کی سرخی پر ''غالب'' اور '' قامت'' کو ''سرو'' کے مقابلے میں زیادہ ''طویل'' ثابت کرنے کی کوشش میں موثر خیال کیا جاتا ہے۔

غزل کے شعر نمبر ۱۲ کا ترجمہ کرتے ہوئے خورشید الاسلام اور رالف رسل لکھتے ہیں:

> I held her silver - white wrists in my hands, but she swore [that she would come to me later], and I let them go. How raw and inexperienced I was to trust her word! ۳۱

احمد علی کا ترجمہ:

> I held her silvery hands in mine, then suddenly I let them go, for I had put my faith in her, false promises before too long ago. ۳۲

کے۔سی۔کانڈا کا ترجمہ:

> I had grasped her silver arms, but then I let them go, A fool I was to trust her word to harbour wishful thoughts. ۳۳

خورشید الاسلام اور رالف رسل کا ترجمہ بہت حد تک مفہوم کی وضاحت میں قارئین کی مدد کرتا ہے، جبکہ کے۔سی۔کانڈا کا ترجمہ مفہوم کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ شعر میں چھپی کیفیت کو بھی عیاں کرتا ہے، ان کے مقابلے میں احمد علی کا ترجمہ شعر کے لغوی مفہوم اور مطالب کا بیان موثر پیرائے میں کرتا ہے۔

غزل کے شعر نمبر ۱۳ کا ترجمہ، خورشید الاسلام اور رالف رسل کے ہاں اس طرح سے ملتا ہے:

Every moment I beseeched her, and this has brought all my efforts to nothing. Her proud indifference increased fourfold with every time I importuned her. ۳۴

مذکورہ ترجمہ، مفہوم کی وضاحت تو کرتا ہے لیکن مترجمین کا زیادہ وضاحتی انداز اختیار کرنے کے سبب تشریحی نوعیت کا محسوس ہوتا ہے۔ مجموعی طور پر مذکورہ ترجمہ شعر میں چھپی کیفیت کو عمدگی سے بیان کرتا ہے۔

غزل کے شعر نمبر ۱۴ کا ترجمہ کرتے ہوئے خورشید الاسلام اور رالف رسل لکھتے ہیں:

Such a timid, fleet does not easily her fear of man. Those who have tamed you have performed a wonder, as though by magic power. ۳۵

احمد علی کا ترجمہ:

It was not easy task to rid that scared and terrified gazelle of wild despair, and those who tamed her had indeed performed a miracle. ۳۶

کے۔ سی۔ کانڈا کا ترجمہ:

It's hard indeed to subdue a deer run amuck,
Those who controlled your frenzy did a miraculous feat. ۳۷

خورشید الاسلام اور رالف رسل کا ترجمہ مفہوم کی وضاحت میں نہایت اہم

کردار ادا کرتا ہے نیز یہ اپنے وضاحتی انداز کے سبب قارئین کی راہنمائی کرتا ہے۔ احمد علی کا ترجمہ، شعر کے ظاہری و باطنی مفاہیم کی وضاحت کے ساتھ ترجمانی کا حق ادا کرتا محسوس ہوتا ہے۔ کے۔سی۔کانڈا کا ترجمہ مجموعی طور پر شعر کے ابلاغ میں معاون ثابت ہوتا ہے۔
غزل کے آخری شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے خورشید الاسلام اور رالف رسل لکھتے ہیں:

Why do you ask at this late hour what
Mir's religion is?
He has drawn the caste mark on his
forehead and sat down in the temple.
He abandoned Islam long ago.۳۸

احمد علی کا ترجمہ:

Why do you ask the faith of Mir?
A caste mark on his brow, having lost,
None knows when the faith of
Mahammed. ۳۹

کے۔سی۔کانڈا کا ترجمہ:

Why ask the Mir's sect or faith, long
since he abjured Islam, A sacred mark
on his brow, he kneels in the temple
now. ۴۰

راجندر سنگھ ورما کا ترجمہ:

O what do you ask about creed of
"Mir"? well, he has put mark on his
brow, sat in fan.
Gave up Islam long ago.۴۱

خورشید الاسلام اور رالف رسل کا ترجمہ، شعر میں موجود استفہامیہ حالت کو برقرار رکھنے کے ساتھ ''ترک اسلام'' کی عمدہ عکاسی کرتا ہے۔احمد علی نے مجموعی طور پر شعر میں پائی جانے والی تہہ داری کو مؤثر انداز میں پیش کیا ہے۔ کے۔سی۔کانڈا نے long since کے الفاظ کو استعمال کرتے ہوئے ایک خاص معنویت ترجمے میں پیدا کردی ہے۔اسی طرح راجندر سنگھ ورمانے" long since " کوکب کی جگہ استعمال کر کے زمانہ ماضی کا تاثر دینے کی کوشش کی ہے۔

مذکورہ بالا مترجمین نے میر کی غزل کو انگریزی زبان میں ڈھالنے کی جو کاوشیں کیں، ان کے مختصر تجزیے سے یہ صداقت عیاں ہوتی ہے کہ اگرچہ تمام مترجمین میر کے اشعار کے شکوہ، شخصی انفرادیت، عصری حالات، کائناتی حقائق اور فنی خوبیوں کو (جو میر کی شناخت کے بنیادی حوالے ہیں) اپنی گرفت میں نہیں لے سکے، لیکن اس کے باوجود انگریزی زبان اور انگریزی دان طبقے کو میر کی فکر سے روشناس کرانے کے سلسلے میں نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔ نیز مغرب میں اردو کے کلاسیکی شعراء بطور خاص میر کی شاعری کے انگریزی تراجم کی بڑھتی ہوئی مقبولیت اس امر کی غمازی کرتی ہے کہ مذکورہ مترجمین کی کوششیں رائیگاں نہیں گئیں۔

حوالہ جات

۱۔ کلیات میر (دیوان اول)، مرتبہ، کلب علی خاں فائق، لاہور، مجلس ترقی ادب، جون ۱۹۸۶ء، ص ۱۰۱-۱۰۲۔

2- Ahmed Ali, The Golden Tradition, New York and London, Columbia University Press. 1973, p. 140.

3- Khurshid-ul-Islam and Ralph Russell, Three Mughal Poets,Mir, Sauda, Mir Hasan, Delhi, OXford University Press, 1998. P.274.

4- K.C.Kanda, Master Pieces of Urdu Ghazal, New Delhi, Sterling paper back, 1995, p.79.

5- Rajinder Singh Verma, Pick of Mir, Lahore Urdu Academy, 1999, p.2.

6- Khurshid-ul-Islam and Ralph Russell, Three Mughal Poets,Mir, Sauda, Mir Hasan, P.274.

7- Shahabudin Rahmatullaha, Art in Urdu Poetry, Anjuman-e-Tarraqi-e-Urdu, 1954, p.15.

8- Ahamed Ali, The Golden Tradition, p.140.

9- K.C.Kanda, Master Pieces of Urdu Ghazal, p.79.

10- Rajinder Singh Verma, Pick of Mir, p.2.

11- Khurshid-ul-Islam and Ralph Russell, Three Mughal Poets,Mir, Sauda, Mir Hasan, P.275.

12- Ibid.

13- Ibid.

14- Ahamed Ali, The Golden Tradition, p.140.

15- K.C.Kanda, Master Pieces of Urdu Ghazal, p.79.

16- Rajinder Singh Verma, Pick of Mir, p.2.

17- Khurshid-ul-Islam and Ralph Russell, Three Mughal Poets,Mir, Sauda, Mir Hasan, P.275.

18- K.C.Kanda, Master Pieces of Urdu Ghazal, p.79.

19- Khurshid-ul-Islam and Ralph Russell, Three Mughal Poets,Mir, Sauda, Mir Hasan, P.275.

20- K.C.Kanda, Master Pieces of Urdu Ghazal, p.79.

21- Khurshid-ul-Islam and Ralph Russell, Three Mughal Poets,Mir, Sauda, Mir Hasan, P.275.

22- K.C.Kanda, Master Pieces of Urdu Ghazal, p.79.

23- Rajinder Singh Verma, Pick of Mir, p.2.

24- Khurshid-ul-Islam and Ralph Russell, Three Mughal Poets,Mir, Sauda, Mir Hasan, P.276.

25- Ibid.

26- Ibid.

27- Ahamed Ali, The Golden Tradition, p.140.

28- K.C.Kanda, Master Pieces of Urdu Ghazal, p.79.

29- Rajinder Singh Verma, Pick of Mir, p.3.

30- Khurshid-ul-Islam and Ralph Russell, Three Mughal Poets,Mir, Sauda, Mir Hasan, P.276.

31- Ibid.

32- Ahamed Ali, The Golden Tradition, p.140.

33- K.C.Kanda, Master Pieces of Urdu Ghazal, p.79.

34- Khurshid-ul-Islam and Ralph Russell, Three Mughal Poets,Mir, Sauda, Mir Hasan, P.276.

35- Ibid.

36- Ahamed Ali, The Golden Tradition, p.141.

37- K.C.Kanda, Master Pieces of Urdu Ghazal, p.81.

38- Khurshid-ul-Islam and Ralph Russell, Three Mughal Poets,Mir, Sauda, Mir Hasan, P.277.

39- Ahamed Ali, The Golden Tradition, p.141.

40- K.C.Kanda, Master Pieces of Urdu Ghazal, p.81.

41- Rajinder Singh Verma, Pick of Mir, p.3.

پروفیسر فتح محمد ملک

ٹوبہ ٹیک سنگھ، ایک نئی تعبیر

سعادت حسن منٹو عمر بھر اپنے فن کو کسی سیاسی آئیڈیالوجی کی تبلیغ اور تشہیر کا ذریعہ بنانے سے گریزاں رہے۔ انھیں کسی خاص سیاسی مکتبِ فکر کا پراپیگنڈہ کرنا کبھی گوارا نہ ہوا۔ وہ ہمیشہ ادب میں نظریاتی آمریت سے بغاوت کے راستے پر گامزن رہے۔ اپنے بیشتر معاصرین کے برعکس وہ عمر بھر نظریات کی بجائے تجربات اور رسمیات کی بجائے مشاہدات سے پھوٹنے والی دانش کے موتی رولنے میں منہمک رہے۔ مگر ستم ظریفی یہ ہے کہ اُن کے اِس دُنیا سے اُٹھ جانے کے بعد یار لوگوں نے اُن کی تخلیقات کو سیاسی پراپیگنڈے کے طور پر استعمال کرنے میں ذرا جھجک محسوس نہیں کی۔ اُن کے ایک شاہکار افسانہ بعنوان ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' سے اشتراکیت پسند اور وطنیت پرست، ہر دو گروہوں نے اپنے اپنے سیاسی پروگرام کی تشہیر کا سامان کیا ہے۔ اِن لوگوں نے اس افسانے کی تہ در تہ معنویت کو سمجھنے کی بجائے اسے اپنا پسندیدہ مفہوم پہنانے کی کوشش کی ہے۔ یہ مفہوم افسانے کے اندر سے برآمد نہیں ہوتا بلکہ ایک درآمد شدہ قبا کی مانند پہنا دیا گیا ہے۔

معروف مارکسی دانشور طارق علی نے اس افسانے کو قیامِ پاکستان کے ''جرم'' کے خلاف صدائے احتجاج سے تعبیر کیا ہے۔ اپنی کتاب The Clash of Fundamentalisms (امریکہ، ۲۰۰۲ء) میں منٹو کو اپنا ہم خیال ثابت کرنے کی دھن میں رقم طراز ہیں:۔

> "The price of separation was high. Saadat Hasan Manto, one of the most gifted Urdu writers of the subcontinent, wrote a four-page masterpiece entitled

'Toba Tek Singh', set in the lunatic asylum in Lahore at the time of Partition. When whole cities are being ethnically cleansed, how can the asylums escape? The Hindu and Sikh lunatics are told that they will be transferred to institutions in India. The inmates rebel. They hug each other and weep. They have to be forced on to the trucks waiting to transport them to India. One of them, a Sikh, is so overcome by rage that when the border is reached, he refuses to move and dies on the demarcation line which divides the new Pakistan from old India. When the real world is overcome by insanity normality only exists in the asylum. The lunatics have a better understanding of the crime that is being perpetrated than the politicians who agreed to it." (p.10)

بارہ برس پیشتر طارق علی نے سعادت حسن منٹو کی اُناسویں (79) برسی کے موقع پر بی بی سی ٹیلیویژن کے لیے ''وژن'' کے عنوان سے اپنے ڈرامے میں منٹو کے اس افسانے کو اسی انداز میں پیش کیا تھا۔ نہ اُس وقت طارق علی کا ''وژن'' اس افسانے سے پھوٹا تھا اور نہ اُن کی نئی کتاب سے لیے گئے درج بالا اقتباس میں منٹو کے ''وژن'' کی درست ترجمانی کی گئی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نہ تو ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا موضوع برطانوی ہند کی تقسیم ہے اور نہ ہی یہ افسانہ فسادات کے پس منظر میں لکھا گیا تھا۔ یہ افسانہ اُس وقت لکھا گیا تھا جب چند برس پہلے بھڑک اُٹھنے والی فسادات کی آگ ٹھنڈی پڑ چکی تھی۔ طارق علی نے اِن فسادات کو نسل کشی کی مہم سے تعبیر کیا ہے۔ یہ غلط ہے۔ اِن فسادات کا محرک

ethnic cleansing ہرگز نہ تھا۔ یہ تو مذہبی جنون کی کارستانی تھی۔ سکھ جاٹ مسلمان جاٹ کا خون بہانے میں مصروف تھا تو مسلمان جنجوعہ ہندو جنجوعے کا گھر برباد کرنے کے جنون میں مبتلا تھا۔ انتظامیہ کے سربراہ انگریز (لارڈ ماؤنٹ بیٹن)، وزیرِ دفاع سکھ (سردار بلدیو سنگھ) اور وزیرِ داخلہ ہندو (سردار پٹیل) تھے۔ مخصوص مفادات کے یہ سب نمائندے برطانوی ہند کی تقسیم کے خلاف تھے اور فسادات کو ہوا دینے میں مصروف تھے۔ اس لیے کہ برطانوی سنگینوں کے بل پر برصغیر کی سامراجی وحدت کی تقسیم سے مسلمان قوم کی نظریاتی مملکت وجود میں آ رہی تھی۔ یہ نظریاتی تقسیم اُوپر سے مسلط کی ہوئی تقسیم نہ تھی بلکہ عام انتخابات میں اسلامیانِ ہند کی اجتماعی رائے کا ناگزیر نتیجہ تھی۔ یہ ایک ملک کی تقسیم نہیں تھی بلکہ برطانوی سلطنت میں مقید متعدد قوموں میں سے دو بڑی قوموں کی آزادی اور خودمختاری کی خاطر سلطنتِ برطانیہ کی تقسیم تھی۔ برصغیر آسٹرو ہنگیرین ایمپائر کی مانند ایک برطانوی سلطنت تھا۔ جب آسٹرو ہنگیرین ایمپائر ٹوٹی تھی تو یورپ میں متعدد قومی ریاستیں وجود میں آئی تھیں۔ اِن آزاد اور خودمختار ریاستوں کے لیے ایمپائر کا ٹوٹنا ماتم کی گھڑی نہ تھی بلکہ طلوعِ آزادی کا سماں تھا۔ چند برس پیشتر سوویٹ سوشلسٹ ایمپائر ٹوٹی تو یورپ اور وسطِ ایشیا میں درجنوں آزاد اور خودمختار قومی ریاستیں وجود میں آئیں۔ اِن ریاستوں کا نیا وجود بھی خوش آئند ہے۔ اسی طرح سے برٹش انڈین ایمپائر کی ٹوٹ پھوٹ سے پہلے برما اور پھر پاکستان کی آزاد ریاستوں کا قیام بھی قوموں کے حقِ خوداختیاری کا عملی ظہور ہے۔ قیامِ پاکستان کا خیر مقدم کرنے کی بجائے برصغیر کی تقسیم کا واویلا برصغیر کے اشتراکیت پسندوں اور وطنیت پرستوں کی خاص ادا ہے۔ ایک ایسی ادا جس پر اگر وہ خود غور فرمانے کے لیے تھوڑا سا وقت نکال لیں تو اشتراکیت اور وطنیت کے سچے ہواخواہوں کے لیے مفید رہے گا۔

طارق علی نے اوپر دیئے گئے اقتباس کی آخری سطر میں تقسیمِ ہند یا زیادہ موزوں لفظوں میں قیامِ پاکستان کو جرم قرار دیا ہے۔ اگر عظیم اشترا کی رہنما موسیو لینن آج زندہ

ہوتے تو میں طارق علی کو اُن کے پاس لے جاتا اور پھر سوویت یونین کے اس پہلے سربراہ سے پوچھتا کہ کیا قوموں کے حقِ خود اختیاری کا مطالبہ جرم ہے؟ کیا قوموں کے اِسی مسلمہ حقِ خود اختیاری کی بنیاد پر وجود میں آنے والا پاکستان ''اجتماعی پاگل پن'' کا نتیجہ ہے یا عوام کی اجتماعی دانش کی کارفرمائی کا لاثانی شاہکار ہے؟ مجھے یقین ہے کہ موسیو لینن طارق علی کی خوب سرزنش فرماتے ہوئے انہیں قوموں کے حق خود اختیاری کے حق میں کی گئی اپنی نظریہ سازی کو بغور پڑھنے اور بخوبی سمجھنے کی تلقین فرماتے۔

وارث علوی میرے پسندیدہ ادبی نقادوں میں سے ایک ہیں۔ اپنی کتاب ''منٹو......ایک مطالعہ'' میں انھوں نے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا جو مطالعہ پیش کیا ہے اُسے پڑھ کر مجھے اندازہ ہوا ہے کہ کبھی کبھار اشتراکیت بیزار اور اشتراکیت پسند دانشور ایک دوسرے سے کاملاً متفق بھی ہو سکتے ہیں۔ لکھتے ہیں:۔

> ''ملک کے تقسیم ہوتے ہی بشن سنگھ جس پاگل خانہ میں تھا اس کے باہر بھی ایک بڑا پاگل خانہ کھل گیا تھا۔ اس پاگل خانہ کی تعمیر ملک کے ہوش مند سیاست دانوں کے ہاتھوں ہوئی تھی۔ رات کی رات جغرافیہ بدل گیا۔ روابط اور وابستگیاں بدل گئیں اور لوگ بہ تمام ہوش مندی ایک ملک سے دوسرے ملک ہجرت کرنے لگے۔ یہ ایک اجتماعی پاگل پن تھا جس کی مضحکہ خیز صورتیں ابھی سامنے آنے بھی نہ پائی تھیں کہ جڑوں سے اُکھڑنے کے کرب پر ہولناک فسادات کی تاریکیاں چھانے لگیں۔ جب انسانوں کے جنگل کے جنگل کاٹ دیے جائیں تو بے جڑی کا نوحہ بھی بے وقت کی راگنی معلوم ہوتا ہے۔''

یہاں میں وارث علوی اور طارق علی کی سوچ میں حیرت انگیز یکسانیت پر حیران

ہوں۔علوی صاحب بھی برصغیر پر مشتمل برطانوی سلطنت کے ٹوٹنے پر نوحہ کناں ہیں۔وہ بھی عوام اور اُن کے سیاسی قائدین کو پاگل قرار دیتے ہیں۔انھیں بھی جغرافیہ بدل جانے کا غم ہے۔حالانکہ برٹش انڈیا کی سامراجی وحدت کے ٹوٹنے اور اُس کے اندر سے دو قوموں کی آزاد قومی ریاستوں کا قیام نویدِ مسرت ہے۔یہ قومیں اپنی اپنی اکثریت کے جن جغرافیائی خطوں میں آباد تھیں وہی خطے استعماری چنگل سے آزاد ہو گئے تھے۔اگر جغرافیے میں یہ تبدیلی واقع ہو گئی تھی تو یہ ایک انتہائی خوش آئند تبدیلی تھی۔اس پہ رونے دھونے اور فساد برپا کرنے کی ضرورت تو صرف استعمار پرستوں کو پیش آنا چاہیے تھی۔آزادی اور خودمختاری کے شیدائیوں کے لیے تو پاکستان کا قیامِ فخر و مسرت کا مقام ہے۔''ٹوبہ ٹیک سنگھ '' کے حوالے سے وارث علوی نے یہ کہہ کر کہ ''لاہور کا یہ پاگل خانہ باہر کی دُنیا کے پاگل خانے کی علامت نہیں ہے بلکہ اسی کا ایک روپ ہے'' اُس ناقدانہ بصیرت کا ثبوت نہیں دیا جس کی اُن سے بجا طور پر توقع کی جاتی ہے۔لاہور کا یہ پاگل خانہ صرف اور صرف اس لیے پاگل خانہ کہلاتا ہے کہ اس کے مکینوں کے باہر کی دنیا سے تمام تر ذہنی اور جذباتی رابطے منقطع ہو کر رہ گئے تھے۔انھیں اس کی کوئی خبر نہ تھی کہ پاگل خانے سے باہر کی دنیا میں کب سے، کیا کیا ہنگامے بپا تھے؟

منٹو کے اس افسانے کا موضوع نہ تو تقسیم ہے اور نہ ہی فسادات۔اس شاہکار کہانی کا موضوع ہے حافظے کی گمشدگی اور تخیل کی موت۔اس باب میں منٹو کا ذہنی تجسس اُسے اس حقیقت کا شعور بخشتا ہے کہ جب انسان کا حافظہ گم ہو جاتا ہے اور تخیل چھِن جاتا ہے، وہ ماضی کو فراموش کر بیٹھتا ہے، حال سے بے خبر ہو کر رہ جاتا ہے اور مستقبل کا کوئی تصور ہی قائم نہیں کر سکتا تب وہ آدمیت کے بلند مقام سے گر کر نباتات اور جمادات کی دنیا کو لوٹ جاتا ہے۔مناسب معلوم ہوتا ہے کہ آگے بڑھنے سے پہلے ہم اُس پاگل خانے کے چند مکینوں سے ملتے چلیں جن کے کرداروں کے گرد ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کی کہانی بُنی گئی ہے۔اِس پاگل خانے میں:

۱۔ ''بعض پاگل ایسے بھی تھے جو پاگل نہیں تھے۔ان میں اکثریت ایسے قاتلوں کی تھی جن کے رشتہ داروں نے افسروں کو دے دلا کر پاگل خانے بھجوا دیا تھا کہ پھانسی سے بچ جائیں۔ یہ کچھ کچھ سمجھتے تھے کہ ہندوستان کیوں تقسیم ہوا اور یہ پاکستان کیا ہے لیکن صحیح واقعات سے وہ بھی بے خبر تھے۔ان کو صرف اتنا معلوم تھا کہ ایک آدمی محمد علی جناح ہے جس کو قائداعظم کہتے ہیں۔اس نے مسلمانوں کے لیے ایک علیحدہ ملک بنایا ہے جس کا نام پاکستان ہے۔''

۲۔ ''ایک سِکھ پاگل نے ایک دوسرے سکھ پاگل سے پوچھا۔ 'سردار جی ہمیں ہندوستان کیوں بھیجا جا رہا ہے...... ہمیں تو وہاں کی بولی نہیں آتی'۔ دوسرا مسکرایا۔ 'مجھے تو ہندستوڑوں کی بولی آتی ہے...... ہندوستانی بڑے شیطانی آکڑ آکڑ پھرتے ہیں'......''

۳۔ ''ایک پاگل تو پاکستان اور ہندوستان اور ہندوستان اور پاکستان کے چکر میں کچھ ایسا گرفتار ہوا کہ اور زیادہ پاگل ہوگیا۔ جھاڑو دیتے دیتے ایک دن درخت پر چڑھ گیا اور ٹہنے پر بیٹھ کر دو گھنٹے مسلسل تقریر کرتا رہا جو پاکستان اور ہندوستان کے نازک مسئلے پر تھی۔ سپاہیوں نے اسے نیچے اُترنے کو کہا تو وہ اور اوپر چڑھ گیا۔ ڈرایا دھمکایا گیا تو اس نے کہا...... 'میں ہندوستان میں رہنا چاہتا ہوں نہ پاکستان میں...... میں اس درخت پر ہی رہوں گا'۔''

۴۔ ''چنیوٹ کے ایک موٹے مسلمان پاگل نے جو مسلم لیگ کا

سرگرم رُکن رہ چکا تھا اور دن میں پندرہ سولہ مرتبہ نہایا کرتا تھا یک لخت یہ عادت ترک کر دی۔ اس کا نام محمد علی تھا۔ چنانچہ اس نے ایک دن اپنے جنگلے میں اعلان کر دیا کہ وہ قائداعظم محمد علی جناح ہے۔ اس کی دیکھا دیکھی ایک سکھ پاگل ماسٹر تارا سنگھ بن گیا۔ قریب تھا کہ اس جنگلے میں خون خرابہ ہو جائے مگر دونوں کو خطرناک پاگل قرار دے کر علیحدہ علیحدہ بند کر دیا گیا۔''

۵۔ ''پاگل خانے میں ایک پاگل ایسا بھی تھا جو خود کو خدا کہتا تھا۔ اس سے جب ایک روز بشن سنگھ نے پوچھا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان میں ہے یا ہندوستان میں تو اس نے حسبِ عادت قہقہہ لگایا اور کہا۔ 'وہ پاکستان میں ہے نہ ہندوستان میں اس لیے کہ ہم نے ابھی تک حکم نہیں دیا'۔ بشن سنگھ نے اس خدا سے کئی مرتبہ بڑی منت سماجت سے کہا کہ وہ حکم دے دے تاکہ جھنجھٹ ختم ہو مگر وہ بہت مصروف تھا اس لیے کہ اُسے اور بے شمار حکم دینے تھے۔ ایک دن وہ تنگ آ کر اس پر برس پڑا۔ او پڑ دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف واہ گورو جی دا خالصہ اینڈ واہ گورو جی کی فتح ...... جو بولے سو نہال، ست سری اکال'۔ اس کا شاید یہ مطلب تھا کہ تم مسلمانوں کے خُدا ہو...... سکھوں کے خدا ہوتے تو ضرور میری سُنتے۔''

جن پاگلوں (۴ اور ۵) سے ہمارا آخر میں تعارف ہوا ہے اُن کی حرکات و سکنات سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے کہ دماغ ماؤف ہو جانے کے باوجود بھی یہ لوگ محسوس کرتے ہیں کہ وہ ایک قوم کے فرد نہیں ہیں۔ مسلمانوں کا خدا الگ ہے اور سکھوں کا خدا الگ۔ ہر دو خدا جانبدار ہیں۔ نمبر شمار ۴ میں صورتِ حال اور بھی گھمبیر ہو

جاتی ہے۔ اِس پاگل خانے کا ایک مکین جب یہ اعلان کرتا ہے کہ وہ محمد علی جناح ہے تو دوسرا مکین ماسٹر تارا سنگھ بن جاتا۔ انتظامیہ کے پاس اس کے علاوہ کوئی چارۂ کار نہیں رہتا کہ وہ خون خرابے سے بچنے کی خاطر اِن دونوں کو الگ الگ کمروں میں بند کر دے۔ اِس پہ مجھے اقبال کا وہ خط یاد آتا ہے جس میں انہوں نے جناح کو لکھا تھا کہ برصغیر میں اِس وقت ایک دائمی خانہ جنگی کی فضا ہے۔ اِس خانہ جنگی کو برطانوی سامراجی قوت نے روک رکھا۔ جونہی یہ قوت رُخصت ہوئی یہ خانہ جنگی برصغیر کے ایک کونے سے لے کر دوسرے کونے تک پھیل جائے گی۔ برصغیر میں امن و آشتی کی فضا پیدا کرنے کی خاطر بھی مسلمانوں کی جداگانہ آزاد مملکتوں کا قیام ضروری ہے۔

پاکستان کا تصور، پاکستان کی تحریک اور پاکستان کا قیام تاریخی شعور اور تہذیبی وابستگی کی دین ہے۔ تاریخ و تہذیب کی انقلابی قوتوں سے آگہی کے بغیر نہ تو پاکستان کا تصور سمجھ میں آ سکتا ہے نہ پاکستان کی تحریک اور نہ ہی پاکستان کا قیام۔ پاگل خانے کے وہ مکین (نمبر شمار۔۱) جو فی الحقیقت پاگل نہیں ہیں اور جنہیں اُن کے لواحقین نے پھانسی کی سزا سے بچانے کی خاطر پاگل قرار دے کر یہاں بند کرا رکھا ہے وہ سمجھتے ہیں کہ پاکستان کیا ہے اور کہاں ہے؟ اِن کے برعکس پاگل خانے کے وہ مکین جو عقل و خرد سے عاری اور حافظہ و تخیل سے محروم ہیں قیامِ پاکستان اُن کی سمجھ سے بالاتر ہے۔ یہ قدرتی بات ہے۔ پاکستان کا قیام بھلا پاگلوں کی سمجھ میں کیوں کر آ سکتا ہے؟ زیرِ نظر کہانی کا مرکزی کردار ایسے ہی مریضوں میں سے ایک ہے:۔

> ''ایک سکھ تھا جس کو پاگل خانے میں داخل ہوئے پندرہ برس ہو چکے تھے۔ ہر وقت کھڑا رہنے سے اس کے پاؤں سوج گئے تھے۔ پنڈلیاں بھی پھول گئی تھیں مگر اس جسمانی تکلیف کے باوجود لیٹ کر آرام نہیں کرتا تھا۔ اس سِکھ پاگل کے کیس چھدرے ہو کر بہت مختصر رہ گئے تھے، چونکہ

بہت کم نہاتا تھا اس لیے داڑھی اور سر کے بال آپس میں
جم گئے تھے جس کے باعث اس کی شکل بڑی بھیانک ہوگئی
تھی مگر آدمی بے ضرر تھا۔ پندرہ برسوں میں اس نے کبھی
کسی سے جھگڑا فساد نہیں کیا تھا۔ پاگل خانے کے جو پُرانے
ملازم تھے وہ اس کے متعلق اتنا جانتے تھے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ
میں اس کی کئی زمینیں تھیں۔ اچھا کھاتا پیتا زمیندار تھا کہ
اچانک دماغ اُلٹ گیا۔ اس کے رشتے دار لوہے کی موٹی
موٹی زنجیروں میں اسے باندھ کر لائے اور پاگل خانے
میں داخل کرا گئے۔ اس کا نام بشن سنگھ تھا مگر سب اسے ٹوبہ
ٹیک سنگھ کہتے تھے۔ اس کی ایک لڑکی تھی جو ہر مہینے ایک انگلی
بڑھتی بڑھتی پندرہ برسوں میں جوان ہوگئی تھی۔ بشن سنگھ
اس کو پہچانتا ہی نہیں تھا۔ وہ بچی تھی جب بھی اپنے باپ کو
دیکھ کر روتی تھی، جوان ہوئی تب بھی اس کی آنکھوں سے
آنسو بہتے تھے۔''

قیامِ پاکستان کے دو تین سال بعد پاکستان اور بھارت کی حکومتوں نے یہ فیصلہ کیا کہ پاگلوں کو اُس ملک میں منتقل کر دیا جائے جہاں اُن کے لواحقین نقل مکانی کر گئے ہیں تاکہ اُن کے رشتہ دار اُن سے رابطے میں رہیں۔ بشن سنگھ المعروف ٹوبہ ٹیک سنگھ ایسا کرنے سے انکار کر دیتا ہے، سرحد پر جم کر کھڑا ہو جاتا ہے اور یوں ہی کھڑے کھڑے گر کر مر جاتا ہے۔ حیرت ہے کہ وارث علوی اس وحشیانہ طرزِ عمل پر تحسین و آفرین کے ڈونگرے برساتے ہیں اور اُن مہذب لوگوں کو پاگل قرار دیتے ہیں جو اپنے خواب و خیال کو اپنے کھیت کھلیان پر ترجیح دیتے ہوئے ہجرت کا فیصلہ کرتے ہیں۔ فرماتے ہیں:۔

''حقیقت یہ ہے کہ مت سب کی ماری گئی تھی۔ یہ تمام ہوش

> مندی لوگ اپنے آبائی گھروں کو ترک کر رہے تھے۔ وہ اپنے جنم بھوم، اپنے پشتوں کے وطن کو چھوڑ کر اس طرح جا رہے تھے گویا زمین کے ساتھ ان کا کوئی تعلق ہی نہیں رہا تھا۔کوئی خیال تھا۔ جو حقیقت بن رہا تھا لیکن اس کی نمود ابھی سیمیا کی سی تھی، ایک ایسی آواز کی سی جس کی کشش پر لوگوں کے قافلے کے قافلے عذاب میں مبتلا روحوں کی مانند کھنچے چلے جا رہے تھے۔مخبوط الحواس، ہراساں اور پریشاں، راستے میں لٹتے ہوئے، خون میں نہائے ہوئے۔''

نہیں جناب! اِن سب کی عقل جواب نہیں دے گئی تھی بلکہ یہ لوگ ایک پختہ تر شعور کے ساتھ جنوں سے کام لیتے ہوئے طلسمِ خاک سے رہا ہو کر ایک خطۂ خواب کی جانب رواں دواں تھے۔ باشعور جنوں کی اس کیفیت کو اجتماعی پاگل پن قرار دینا اور ایک ایسے پاگل کو شعور مند ٹھہرانا جو ڈھور ڈنگروں کی سطح سے بھی نیچے جا پہنچا تھا میرے لیے ناقابلِ فہم ہے۔ وارث علوی ٹوبہ ٹیک سنگھ کے طرزِ عمل کو اجاگر کرنے کی خاطر درخت کا استعارہ استعمال کرتے ہوئے ہمیں بتاتے ہیں کہ ''بشن سنگھ وہ توانا درخت تھا جس کی جڑیں زمین میں پیوست تھیں''۔ درخت کا یہ استعارہ بالکل درست ہے مگر زمیں پیوستگی کی اس کیفیت کی تعریف وتوصیف اور اُن باشعور دیوانوں کی خاک پر خواب کو ترجیح دینے کی مذمت درست نہیں ہے۔تصورِ پاکستان کے خالق اقبال نے اسلام میں دینی تفکر کی نئی تشکیل کے باب میں اپنے فلسفیانہ خطبات میں یہ بات بہت زور دے کر کہی ہے کہ اسلام نے زمیں پیوستگی کے اس تصور کو انسان کے مسلسل ارتقا کی راہ میں زبردست رکاوٹ قرار دیا ہے:

"As a cultural movement Islam rejects the old

static view of the universe, and reaches a dynamic view. As an emotional system of unification it recognizes the worth of the individual as such, and rejects blood-relationship as a basis of human unity. Blood-relationship is earth-rootedness. The search for a purely psychological foundation of human unity becomes possible only with the perception that all human life is spiritual in its origin. Such a perception is creative of fresh loyalties without any ceremonial to keep them alive, and makes it possible for man to emancipate himself from the earth."

اقبال پرانے سکونی تصورِ کائنات کی تردید اور ایک نئے حرکی تصورِ کائنات کے اثبات کو انسان پر اسلام کا بہت بڑا احسان تصور کرتے ہیں۔ اُن کا کہنا یہ ہے کہ انسان اپنے ارتقاء کے ابتدائی مراحل میں زمین سے وابستگی کو ایک اٹل حقیقت مانتا تھا مگر اب وہ ترقی کرتے کرتے اُس مقام پر آ پہنچا ہے جہاں انسانی اتحاد کی بنیاد زمین سے وابستگی نہیں بلکہ خواب و خیال کا اشتراک ہے۔ زمیں پیوستگی کے قدیم تصور کو رد کر کے اقبال نے اسلامیانِ ہند کو متحدہ ہندوستانی قومیت کی بجائے جداگانہ مسلمان قومیت کا علمبردار بنایا۔ مسلمان قومیت کا یہ تصور زمینی اشتراک کی بجائے روحانی یگانگت سے پھوٹا ہے۔ روحانی یگانگت پر مبنی انسانی اتحاد کا تصور ایک نیا اور ترقی پسند تصور ہے۔ چنانچہ جن لوگوں نے قیدِ مقامی سے رہائی پا کر اپنے خوابوں کی سرزمین کی جانب ہجرت کا فیصلہ کیا تھا وہ پاگل نہیں دانشمند تھے۔ یہ دانش زمیں پیوستگی کی بجائے روحانی وابستگی کا کرشمہ تھی۔ منٹو کی

زیرِ نظر کہانی کی فقط ایک ہی تعبیر ممکن ہے اور وہ یہ کہ پاکستان کا تصور، پاکستان کی تحریک اور پاکستان کا قیام بشن سنگھ جیسے پاگلوں کی سمجھ میں ہرگز نہیں آ سکتا کیونکہ یہ ایک فوق التہذیب تصور ہے اور یہ لوگ تو منجملۂ نباتات و جمادات ہیں۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خان

اردو ناول☆☆☆اختلافات و تحقیقی مغالطے

اردو ناول کے ماخذات پر دلچسپ بحثیں چلتی رہتی ہیں اور تھوڑے عرصے بعد کسی بھی اردو ناول کی دریافت کے ساتھ خواہ وہ ناول کسی دوسری زبان سے اردو میں منتقل ہوا ہو، یہ بحث نیا رخ اختیار کر لیتی ہے۔ ''دریافت'' کے پہلے شمارے (جون ۲۰۰۲ء) میں نقاد و محقق ڈاکٹر سید معین الرحمٰن کے ایک تحقیقی مضمون ''انگریزی ناول کے زیر اثر اردو ناول کا آغاز'' سے اس امر کا پتہ چلتا ہے کہ 1855ء میں اردو میں ترجمہ شدہ ایک ناول بعنوان ''دنالن اور قشریہ'' چھپ کر مقبول ہو چکا تھا۔ یہ مس گریس کینڈی جسے بنارس کے میر منشی شیو پرشاد نے انجام دیا تھا اور اس نقطہ نظر یا وژن وہ ہی ہے یعنی اخلاقی اقدار کے لحاظ سے زندگی گزارنا یعنی انسانی اصلاح اس کا تھیم Theme ہے۔ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن صاحب نے لکھا ہے کہ ناول میں منظر نگاری سے اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے اپنے تبصرے میں فرمایا ہے کہ یہ ناول نگار کی فنکارانہ استعداد اور سوجھ بوجھ کی مظہر ہے۔

ڈاکٹر معین الرحمٰن نے جو کچھ اس ناول کے فن، تکنیک اور اسلوب کے بارے میں لکھا ہے، اس پر اس لیے ایمان لانا پڑتا ہے کہ یہ ناول ان کے ذخیرہ کتب میں موجود ہے اور بجائے اس کے کہ وہ کسی دوسرے نقاد کی تحریر پر بھروسہ کرتے انہوں نے اس کی غواصی رک کے اس نے محاسن پر لکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ '' دنالن اور قشریہ'' 279 صفحات پر مشتمل ہے، اس کے پندرہ ابواب ہیں جو کہ گھتے ہوئے ہیں اور یہ حقیقی زندگی کی اچھی تصویر اور برجستہ مکالموں اور واقعیت سے بھرپور ہے۔ انہوں نے اس کی کردار نگاری کو موزوں اور متوازن قرار دیا ہے اور زبان کی سادگی و بے ساختگی کو سراہا

ہے۔ انہوں نے س کی کردار نگاری کو موزوں اور متوازن قرار دیا ہے اور زبان کی سادگی و بے ساختگی کو سراہا ہے۔ انہوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ اردو مترجم شیو پرشاد نے اس ناول کو ''قصہ چمبیلی وگلاب'' کے نام سے نسبتاً رواں اسلوب اور مقامی اسماء کے ساتھ ازسرنو بھی لکھا جس کے تحت دنالن کا نام '' گلاب'' ٹھہرا اور اس کی بیوی قشرینہ '' چمبیلی'' بنیں!۔ قصہ چمبیلی وگلاب کے نام سے یہ کتاب 1910ء میں ساتویں مرتبہ چھپی۔ اتفاق سے یہ کتاب بھی ڈاکٹر معین الرحمٰن کے ذاتی ذخیرے میں شامل ہے۔ ناول سے ان کا دیا ہوا اقتباس پیش خدمت ہے جو آخری صفحے کا عکس ہے:

> ''بی بی اوسواللہ نے دونوں کو چھاتی سے لگایا۔ لڑکیاں بھی آکر دنالن کی گردن سے لپٹ گئیں۔
>
> قشرینہ: تم بے وفا چھوکریوں جب دنالن کو دیکھتی ہو مجھے بھول جاتی ہو۔
>
> اور یہ کہہ کر انہیں پیار کرنے لگی۔ وے اس کے بھی گلے سے لپٹ گئیں اور پیاری پیاری ممانی قشرینہ پکارنے لگیں''۔
>
> '' قشرینہ کے خیالات اوسوقت اور بھی سچے ہو گئے کہ جب وہ دنالن کے ساتھ اپنے سارے کنبے کے درمیان جناب باری میں شکرانہ ادا کرنے کو زانو کے بھل کھڑی ہوئی اور سب کے واسطے اوس رحمت اور برکت کی دعا مانگی کہ جو اون لوگوں کو اس زندگی کے فرائض ادا کرنے کے لائق بنانے کو اور بہشت میں مکان لازوال کو پاکر خوشیاں حاصل کرنے کے لیے اونکی ارواح ازسرنو بدلنے کو ضروری ہے''۔

اس اقتباس سے بیانیہ اور مکالمہ کے سلسلے میں رواں اردو ترجمے کو خاصیت کا اظہار ہوتا ہے۔ ابتدائی ناولوں میں کواہ اوریجنل original اردو میں ہوں یا ترجمے کے ذریعے

اردو میں منتقل ہوئے ہوں یہ اسلوب کامیاب تھا لیکن واضح رہے کہ اس اسلوب کی کامیابی کے لیے یہ ضروری تھا کہ مادہ اور اس کی جزئیات، جاذبیت اور دلچسپی کی حامل ہوں۔ کم از کم اس لحاظ سے ڈپٹی نذیر احمد کے یہاں تبلیغی فقروں اور محدود مناظر کی وجہ سے ان کا اسلوب ''مراۃ العروس'' میں گھسیس بن کا شکار رہا۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ بعد کے ناولوں یعنی ''ایامیٰ'' تک آتے آتے ان کے تھوڑا بہت نکھار پیدا ہوا۔ ''دنالن اور قشرینہ'' کے سلسلے میں شیو پرشاد کو اچھے ترجمے کی داد دی جاسکتی ہے جب کہ وہ ماحول 1857ء سے قبل کا تھا۔

اب یوں کہ یہ ناول انگریزی سے اردو میں ترجمہ ہو کر مقبول ہوا اس لیے یہ ضروری ہے کہ دوسری زبان یا زبانوں سے ترجمہ شدہ اردو ناول پر نظر ڈالی جائے۔ سید حسن شاہ کا اس ضمن میں نام لینا ضروری ہے جن کے فارسی کے ناول ''قصہ حسن وعشق'' کو سجاد حسین کسمنڈی نے 1893ء میں اردو کے قالب میں ڈھالا اور تقریباً ایک سو سال بعد قرۃ العین حیدر نے اسے 1992ء میں انگریزی میں ''دا ناچ گرل The Nautch Girl" کے عنوان سے ترجمہ کیا۔ یوں فارسی زبان کا یہ ناول اردو میں خوب مقبول ہوا۔ اب چونکہ اس کا اردو ترجمہ 1893ء میں یعنی چوبیس سال بعد ہوا اس لیے ''مراۃ العروس'' کو یہ اختصاص حاصل رہا کہ وہ اردو کا اوریجنل ناول کہلایا البتہ مولوی کریم الدین کے ناول ''خط تقدیر'' کی 1862ء میں اشاعت نے ''مراۃ العروس'' کے اس حق کو دھندلا دیا کہ اردو کا پہلا ناول ہے۔ ''خط تقدیر'' کے بارے میں پروفیسر ڈاکٹر محمود الٰہی کتاب ''اردو کا پہلا ناول۔ خط تقدیر'' مطبوعہ 1865ء نے اردو ناول کی دنیا میں خاصی ہلچل مچائی اس لیے کہ انہوں نے اس کے متن کے حوالے سے یہ بات ثابت کیا یہ ناول فنی اعتبار سے واقعی اردو کا پہلا ناول کہلائے جانے کا مستحق ہے۔ یہ ناول ''مراۃ العروس'' سے سات سال قبل شائع ہوا اور یہ پنجاب کے نصاب میں بھی داخل تھا۔ اتفاق سے اس میں بھی تمثیلی پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔ مولوی کریم الدین اس لحاظ سے ڈپٹی نذیر احمد سے مختلف تھے کہ انہوں

نے غفلت پسندی پر زور دیا ہے اور یہ مشورہ دیا ہے کہ زندگی کے معاملات میں یعنی کامیاب زندگی بسر کرنے کے لیے انسان کو روائتی نقطہ نظر ترک کر کے انگریزوں سے جدید تدابیر دیکھنا چاہیے۔اس میں چونکہ تمثیلی انداز ہے لہذا کرداروں کے نام عقل، ملکہ تدبیر، تدبیر، خوب صورتی، فیضان، آمدنی، خرچ، کفایت شعاری وغیرہ ہیں۔مولوی کریم الدین نے اپنے دیباچے میں یہ صراحت کی ہے:

''مدت سے یہ امنگ تھی کہ تقدیر و تدبیر کا مضمون بطور قصہ لکھا جائے بشرطیکہ مخالف کسی کے مذہب اور خلاف رائے اہل فلسفہ کے بھی نہ ہو اور جو باتیں اس میں درج ہوں وے اخلاق و اطوار اور تجربات انسانی ایسی طرح کے ہوں جن کا اثر طبع انسان پہ ہو کے بہت نتیجہ پیدا کریں اور کہانی ایسے طور پر ہو کہ جو شخص پڑھے اس سنے اوس کو خیال ہو کہ یہ قصہ میرے ہی حسب حال لکھا گیا ہے''۔

آگے چل کر وہ مزید تحریر فرماتے ہیں کہ سات سو برس سے عربی اور ترکی میں اور ایک سو برس سے ہندی یا اردو میں قصہ نویسی کا شوق لوگوں کو ہوا تو اس دن سے آج تک یہ دستور رہا ہے کہ ان مصنفوں نے بادشاہوں یا تاجروں یا فقیروں کی کہانیاں لکھی ہیں اور کوئی قصہ ، مضامین عشقیہ اور محاورات واجب التغریر سے خالی نہیں ہے اور جس راہ پر اول مصنف چلا تھا وہ ہی سڑک آج تک جاری ہے کسی نے دوری روش اختیار کرنے کا خیال بھی نہیں کیا۔ان مصنفوں نے عشق کی کہانیاں نئی وضع سے لکھیں اور بڑی سعی اس بات پر کی جہاں تک مبالغہ اور جھوٹ اپنے قصوں میں درج کرسکیں گے۔اس قدر ہماری

> کہانی کو فروغ حاصل ہو گا اور جس قدر عجائب مخلوقات اور غرائب مصنوعات اپنے ذہن سے تراش کر نکالیں گے، اتنے ہی شوق سے ہماری کتاب پر لوگ دل دے کر پڑھیں یا سنیں گے۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ تمثیلی قصوں اور داستانوں کے غیر حقیقی رنگ اور عشق و مستی کے سلسلے نیز دیو، جنوں، پریوں، جادوگروں کی مافوق الفطرت حرکتوں کے خلاف تھے اور قصہ کا مواد حقیقی زندگی سے برآمد کرنے کے قائل تھے اور انہوں نے تمثیلی تکنیک کو برقرار رکھتے ہوئے ''خط تقدیر'' میں ایسا ہی کیا مگر مقصدیت کے لحاظ سے ڈپٹی نذیر احمد کے قریب آ گئے۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ ان کے ناول ''خط تقدیر'' نے ان کے ''مراۃ العروس'' سے اولیت کا اعزاز چھین لیا۔ اس لیے کہ وہ سات سال قبل شائع ہوا تھا اب یہ علاحدہ بات ہے ۔آیا کہ ڈپٹی صاحب نے ''خط تقدیر'' جو پنجاب کے نصاب میں شامل تھا پڑھا تھا کہ نہیں یا پھر یہ کہ فورٹ ولیم کالج کی ترجمہ کردہ کتاب ''دا پلگرمس پروگریس "The Pilgrims Progress" جو کہ اولین ناولوں میں سے گردانی جاتی ہے، ان کے مطالعے میں آئی تھی کہ نہیں؟ لیکن فرض کر لیجیے کہ ان کے مطالعے میں دونوں کتابیں آئی تھیں، یہاں تک کہ سید حسن شاہ کے ناول قصۂ حسن و عشق کا فارسی قصہ بھی ان کے علم میں آ چکا تھا۔ تب بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ داستانی قصوں اور عام عشقیہ و غیر و عشقیہ قصوں کے زیر اثر انہوں نے اپنے تخیل سے تمثیل کی تکنیک برقرار رکھتے ہوئے ''مراۃ العروس'' اور ''ابن الوقت'' جیسے ناول تصنیف کر دیے اور بلند کرداری، بلند اخلاقی، سچائی اور ایمانداری کی اقدار کو قرآن اور حدیث کے دیے گئے احکامات کے راستے سے گزار کر واقعیت اور حقیقت کا پالن کرتے ہوئے آنے والے دور کے لیے فنی اعتبار سے مستحکم ناول کی راہ ہموار کر دی۔ ان کو اس سے غرض نہ تھی کہ نقادان کے فن پر کیا رائے صادر کرے گا۔ فن کار ویسے بھی ان باتوں سے مبرا ہوتا ہے۔ اگر وہ نقاد کے لیے لکھنا شروع کر دے تو

ادب کی راہ میں مارا جائے گا۔ اصل طریقہ کار یہ ہے کہ نقاد تخلیق کے منظر عام پر آنے کے بعد اس کے فنی محاسن، عیوب پر نگاہ ڈالتا ہے لہذا یہ طے ہوگیا کہ مولوی کریم الدین کا ناول ''خط تقدیر'' جو پہلے منظر عام پر آیا وہ اردو ناول کا پیش رو ہے اور اس کے بعد ''مراۃ العروس'' کا نمبر آتا ہے۔ اسی طرح صوبہ بہار کی مصنفہ رشیدۃ النساء کا ناول ''اصلاح النساء'' 1881ء میں سامنے آتا ہے لہذا اسے اردو مین اسٹریم Mainstream کے ناول کی حیثیت سے جانچا اور پرکھا جائے گا۔ اسی مین اسٹریم میں حالی کا ''مجلس النساء''، شاد عظیم آبادی کا ''صورت الخیال''، نواب افضال الدین کا ''فسانہ خورشیدی'' ہیں اور دیگر کئی اسی قسم کی فہرست میں اس وقت شامل ہو جائیں گے جبکہ وقتاً فوقتاً وقت کی گرد سے برآمد ہوں گے۔ شعیب عظیم نے ''نقوش'' کے شمارہ 115 مطبوعہ 1970ء میں اصلاح مذہب کی تحریکوں کو بھی ان ناولوں پر بات کرتے ہوئے یہ لکھا تھا کہ سید احمد بریلوی نے تحریک ''اصلاح مذہب'' تقریباً 1824ء سے چلائی، اس کا مقصد احیائے اسلام تھا۔ اس تحریک سے شعوری یا لاشعوری طور پر مسلمانان ہند متاثر ہوئے اور مولوی نذیر احمد نے مراۃ العروس (1869) بنات النعش (1872)، الطاف حسین حالی نے ''مجلس النساء''، شاد عظیم آبادی نے ''صورت الخیال'' اور نواب افضال الدین نے ''فسانہ خورشیدی'' لکھے۔ رشیدۃ النساء براہ راست ڈپٹی نذیر احمد سے متاثر تھیں۔ اسی لیے انہوں نے مولوی صاحب کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے ''اصلاح النساء'' کی تخلیق کا اپنے دیباچے میں سبب بتایا تھا اور لڑکیوں کی اصلاح کے افادی پہلو کے حوالے سے اپنے ناول کے ماجرے کو استوار کیا تھا مگر ان کا ناول ''فسانۂ آزاد'' (1880) سے ایک سال بعد آیا جس میں پنڈت رتن ناتھ سرشار نے اصلاح کے بجائے قصے کے ذریعے دلچسپی اور تفریح کے مطالعاتی عنصر کو جلا بخشی اور قصے کی جزئیات میں توسیع کا فریضہ انجام دیا اور اخلاقی درس یا

ا۔ فسانہ خورشیدی، پر ادیب سہیل کا مضمون دریافت 3 کی زینت ہے۔

تبلیغی بیانیہ سے ناول کو آزاد کیا جو ''امراؤ جان ادا'' (1899) تک آتے آتے ایکا ہم سنگ عبور کر گیا اور پریم چند کے ہاتھوں میں آکر ''گؤ دان (1936) تک ناول میں اس وقت اس فنی بلوغت سے ہمکنار ہوا جو برطانیہ میں ہینری فیلڈنگ کیناول ٹوم جونس Tom Jones سے آتا ہوا انیسویں صدی میں جاج ایلیٹ کے ہاتھوں واقعیت وحقیقت پسندی سے مملو ہوتے ہوئے ایڈم بیڈ Adam Bede وغیرہ کی شکل میں نمودار ہوا بہت سے نقادوں کے انگریزی ناول پر سروانٹیس Cervantes کے ''ڈون کیہوٹے Don Quixote کے اثرات کے ساتھ ساتھ رومانی قصوں مثلاً للی Lyly کی ایوفیس Eupheus اور سولہویں صدی کے دیگر قصہ نگاروں کے اثرات تلاش کیے ہیں۔ ساتھ ہی پلگرمس پروگریس (مصنف جون بنیں John Bunyan) جو کہ انگریزی قصہ ہی تھا، کو اس کا پیش رو قرار دیا ہے اور اس کو ناول ہی تسلیم کیا ہے جبکہ ڈاکٹر احسن فاروقی ہی کی طرح کے انگریزی نقادوں نے سے تمثیلی قصہ ہی مانا ہے جو داستان اور ناول کے بیچ کی کڑی تھی۔ ڈاکٹر صاحب نے اپنی کتاب ''اردو ناول کی تنقیدی تاریخ'' (1968) میں ڈپٹی نذیر احمد کے بڑے لتے لیتے ہوئے کہا تھا...... ''ان کی تصانیف اس قدر کھلی ہوئی تمثیلیں ہیں کہ ان کو ناول کہنے والوں پر تعجب ہوتا ہے۔ انہوں نے یہ کہنا بھی مناسب جانا کہ ناول تمثیل کی ترقی یافتہ فارم ہے۔ اس طرح انہوں نے یہ طے کر دیا کہ تمثیل Allegory ناول سے قبل کی ایک علاحدہ صنف ادب ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے دورے دلائل بھی دیے ہیں ادھر نقاد و محقق مرزا حامد بیگ نے اپنے مضمون بعنوان ''تمثیل یا ناول'' (مطبوعہ ''ماہ نو'' ستمبر 1989ء) میں ڈاکٹر محمد علی صدیقی کے ایک مضمون ''اردو کا پہلا ناول'' (مطبوعہ قومی زبان کراچی۔ 1989) کا جواب دیتے ہوئے ڈاکٹر احسن فاروقی ہی کی طرح تمثیلوں ''مراۃ العروس'' اور ان کے دیگر ناول ''خط تقدیر''، ''پلگرمس پروگریس'' اور لائف اینڈ ڈیتھ آف مسٹر بیڈمین (Life and Death of Mr Badman

پامیلا (رچرڈسن Richardson) وغیرہ کو ناول ماننے سے انکاری ہیں انہوں نے یہ دلائل دیے ہیں:

''ہمارے یہاں ناول کی پیشقدمی کے ابتدائی عہد میں داستان ناول اور تمثیل کا فرق مٹا ہوا تھا، شاید اس کی وجہ یہ رہی ہو ہمارے یہاں ابتدا میں ناقدین ادبیات عالم سے متعلق واجبی شدید رکھتے تھے۔ خود مغرب میں تنقیدی اصطلاحوں کی شکایت ٹی ایس ایلیٹ نے بھی کی''۔ (صفحہ ۱۱)

''ہمارے یہاں بھی کم وبیش یہ ہی ہوا۔ نذیر احمد دہلوی کے تمثیلی قصوں کو ناول شمار کیا گیا بلکہ آج تک ایسا خیال کیا جاتا ہے خیر ہمارے یہاں تو یہ ''حکایات سعدی''، حکایات لقمان'' اور لوک ادب سے متعلق تمثیل نگاری کا کیا دھرا ہے یا پھر داستانوں کے نیک وبد، عاشق وہوس پرست سرداروں کے تقابلی مطالعے کا لازمہ''۔ (صفحہ ۱۱)

مرزا حامد بیگ کی یہ رائے کہ ابتدائی عہد میں داستان، ناول اور تمثیل کا فرق مٹا ہوا تھا، نہ صرف اہم ہے بلکہ اس پر از سر نو بحث کی ضرورت ہے تا کہ مغالطے اور غلط فہمیاں بحوالہ اصطلاحات دور ہوں، مجھے محسوس ہوتا ہے کہ یہ سلسلہ جاری وسارر ہے گا اور بعد میں یہ طے ہوگا کہ تمثیل، ناول ہے ہی نہیں تب جا کر یہ اصطلاحی طوفان تھمے گا یا پھر ایسا بھی ہوسکتا ہے کہ آنے والے ادوار میں تمثیل اور علامت کے سنگت سے ایسے ناول وجود میں آئیں کہ تمثیل کو ناول ہی قرار دیا جا سکے .... خدا معلوم؟ آخر نثری نظم بھی تو اپنا وجود تقریباً تقریباً منوا چکی ہے۔

چلتے چلتے اسی بحث کے ضمن میں ڈاکٹر شمیم حنفی کے اس مضمون کو بھی دکھ لیا جائے جو قومی زبان میں برصغیر کا پہلا ناول کے عنوان سے چھپا (مطبوعہ جون 1992) اور اس

میں انہوں نے برصغیر میں پہلے ناول ''کرن گھیلو'' کا جو کہ مراٹھی زبان کا ناول تھا، حوالہ دیا ہے۔ یہ 1866ء میں شائع ہوا تھا جبکہ فارسی میں سید حسن شاہ کا ناول ''قصہ حسن و عشق'' 1790ء میں شائع ہو چکا تھا تو پھر برصغیر کا فارسی زبان کا ناول پہلا ناول کیوں نہ کہلائے اور اگر کتب خانوں کے پرانے ذخیروں سے ہندوستان کی مختلف زبانوں میں جن میں پاکستان کی سندھی، پنجابی، پشتو، ہندکو، بلوچی وغیرہ شامل ہیں ایسے ناول جن میں تمثیل کے بجائے سیدھے سیدھے بیانیہ والے ناول جیسے ''نشتر'' (سید حسن شاہ، مترجم منشی سجاد حسین کسمنڈوی 1892ء) اور چند اور ناول برآمد ہو گئے تو ''کرن گھیلو'' اور ''دنالنا اور قشرینہ'' وغیرہ اولیت کی فہرست سے خارج ہو جائیں گے۔ شمیم حنفی صاحب کا نکتہ یہ ہے کہ ہمارے برصغیر کے ناول کے لیے کتھا سرت ساگر، پنچ تنتر، حکایات، رومانی قصوں اور داستانوں جیسے مشرقی سرچشموں کو اس کی ابتدا کی بنیاد بنایا جائے۔ انہوں نے مغرب کی طرف دیکھنے کو تہذیبی بداعتمادی قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

> ''اس طرح کی بے اعتمادی اور اپنے آپ کو سمجھنے کے لیے بغیر سوچے سمجھے مغرب کی طرف لپکنے کی عادت نے ہمیں خاصا خراب کیا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم حالی، شبلی، آزاد کے ادبی تصورات کی مشرقی اساس کے ساتھ ساتھ اپنے ناول، افسانے اور انشائیے کی عربی، ایرانی اور ہندوستانی بنیادوں کو نئے سرے سے سمجھنے کی کوشش کریں''۔ (صفحہ 25)

اردو ناول کے ماخذات کے سلسلے میں یہ بھی ایک وزنی رائے ہے جس پر سوچنے اور لکھنے کی ضرورت ہے۔ بحثیں، اختلافات اور مغالطوں کے اخراج کے لیے از حد ضروری ہیں۔ ہر صورت اس بحث کا ایک رخ یہ ہے کہ دوسری زبان کے تراجم ناولوں کو اردو ناول کا پیش خیمہ تصور کیا جاتا ہے اور اس سے اختلاف کیا بھی نہیں جا سکتا اس لیے کہ اردو افسانے کے لیے بھی یہ ہی کہا جاتا ہے کہ مغرب کے افسانوں بالخصوص مشرقی یورپ سے چیخوف وغیرہ

کے افسانوں کے اردو تر جموں نے برصغیر کے اردو افسانہ نگاروں مثلاً منٹو، بیدی، کرشن چندر اور عصمت چغتائی کو خاصا متاثر کیا تھا لیکن اس امر کا سمجھنا بھی ضروری ہے کہ اردو میں اوریجنل طور پر لکھے گئے ناول کا معاملہ اردو افسانے سے مختلف ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد، مولوی کریم الدین یا رتن ناتھ سرشار (فسانۂ آزاد) وغیرہ پر داستانوں اور برصغیر کے قصوں کا زبردست اثر ہے۔ یہ لوگ اپنے اپنے اذہان میں اردو کے حساب سے سوچ کر لکھ رہے تھے یعنی ان کو خواب بھی اردو میں آتے ہوں گے اور اس میں کوئی کلام نہیں کہ ان کی تخلیقی سوچ کے سرچشمے برصغیر کی داستانیں اور قصے ہی تھے یہ علاحدہ بات ہے کہ کسی کی سوئی تمثیل پر اٹک گئی اور کوئی سیدھے سیدھے بیانیہ سے فائدہ اٹھا گیا کہ جس کے مثبت اثرات سرشار، شرر، راشد الخیری، مرزا محمد ہادی، مرزا رسوا پر پڑے اور پھر جیسا کہ سب جانتے ہیں کہ رسوا بالخصوص پریم چند نے ناول کی فنی بلوغت کا کردار انجام دیا ہے۔

اب جہاں تک اوریجنل اردو ناول اور تراجم ناول کا سوال ہے تو یہ حقیقت ذہن میں آتی ہے کہ ناول کی دو لہریں waves اٹھارویں صدی سے چلیں یعنی غیر اردو زبان میں لکھے گئے ناول کہ جن کا ترجمہ ہوا جیسے ''نشتر'' اور ''دنالن اور قشرینہ'' اور دوسری لہر یعنی اردو میں تحریر کیے گئے ناول اور یجنل ناول خواہ ان کی ابتدا ''خط تقدیر'' یا ''مراۃ العروس'' سے ہوئی ہو۔ یوں معاملہ یہ بنتا ہے کہ تراجم ناول کے مقابلے میں اردو میں تحریر کیے گئے اوریجنل ناول متوازی ناول Parallel Novel تھے اور ہیں۔ اتفاق سے یہ متواضعیت آج بھی رواں دواں ہے۔ انتظار حسین، حسن عسکری اور دوسرے کئی اہم ادباء نے مغرب کے ناولوں کے ترجمے کیے تھے اور آج بھی یہ سلسلہ جاری ہے۔ کرائم اینڈ پنشمنٹ اور وار اینڈ پیس حتیٰ کہ نوبل انعام یافتہ کولمبیا کے ناول نگار گیبریل گارسیا مارکیز کے ناول ''تنہائی کے سو سال'' تک کا ترجمہ شائع ہو چکا ہے اور یہ سلسلہ اب زیادہ زور و شور سے جاری ہے۔ ہمارے جدید ناول نگاروں مثلاً انیس ناگی، انور سجاد پر مغرب کے ناول کے اسلوبیاتی و تکنیکی بلکہ فکری اثرات مرتب ہوئے ہیں۔ لہٰذا لین دین کا سلسلہ

شروع سے اب تک جاری ہے اور اپنی جڑوں کے حوالے سے بھی ناول کی تخلیق جاری و ساری ہے لیکن ضروری ہے کہ اختلافی سوالات اور مغالطوں کا بھی سد باب کیا جائے۔

احمد جاوید

برصغیر میں کہانی کی قدیم روایت

یہ بات تسلیم کی جاتی ہے کہ کہانی کی قدیم روایت کا آغاز مغربی پنجاب سے ہوتا ہے۔اس اعتبار سے ''وڈ کہا'' (بڑھت کھتا) کو ہی کہانیوں کی پہلی کتاب کہا جا سکتا ہے۔ ہر چند کہ اس سے قبل بھی کہانی کہنے کی روایت موجود تھی مگر مصنف یا مصنفین کے ناموں پر تنازعے ہیں۔ ''وڈ کہا'' کی کہانیاں پشاچی زبان میں لکھی گئی ہیں۔ یہ زبان تو اب مٹ چکی ہے مگر پنجابی کی بنیادوں میں اس کے اثرات کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔ ''وڈ کہا'' دو الفاظ کا مرکب ہے۔ یہ الفاظ اب بھی پنجابی میں مستعمل ہیں۔ ''وڈ'' کا مطلب بڑا یا بڑی ہوتا ہے جب کہ ''کہا'' سے مراد کہانی یا کہی ہوئی بات ہے، اس طرح وڈ کہا سے مراد بڑی یا عظیم کہانی ہے۔احمد سلیم نے اپنے ایک مضمون میں اس کتاب کی قدامت کا ذکر اس طرح کیا ہے۔

> ''رگ وید کے بعد جو اہم کتاب پنجاب میں تصنیف
> ہوئی وہ وڈ کہا کہلاتی ہے''

(پاکستانی ادب، کراچی۔ مارچ 1975ء)

''وڈ کہا'' کا مصنف گناڈھیہ ضلع جہلم کا رہنے والا تھا۔ اس نے خود کو اگرچہ راجہ نند (315 ق۔م) کا ہم عصر بتایا ہے مگر خیال ہے کہ وہ پہلی صدی عیسوی میں راجہ ست واہن کے دربار میں تھا۔ وہ ایک ناگ شہزادہ کرتی سین کا بیٹا تھا اور اس کی ماں ایک برہمن زادی تھی۔ گناڈھیہ نے اپنے دورِ حیات میں آٹھ لاکھ کے قریب دوہے لکھے مگر پھر کسی وجہ سے اس نے اپنے ہی ہاتھوں انہیں جلانا شروع کر دیا۔ محض ایک لاکھ دوہے بچ سکے۔ اسی بچے ہوئے حصے سے ہمیں ان کہانیوں سے آگاہی حاصل ہوئی ہے

جنہیں بین الاقوامی ادب میں بھی شہرت حاصل ہے۔

یہ بات پورے طور پر واضح نہیں ہے کہ اس نے اپنی تخلیقات کو نذر آتش کرنے کی کوشش کیوں کی۔ گیان چند نے لکھا ہے:

''اپنی بے قدری کے صدمے سے وہ بیاباں چلا گیا اور اپنے خونِ جگر کی تخلیق کو نذر آتش کرنے لگا۔ سات حصے خاکستر کر چکا تھا کہ راجا آ پہنچا اور اس نے ایک حصہ بچا لیا............''

(اردو کی نثری داستانیں۔ گیان چند)

گیان چند نے ناقدری کے اسباب بیان نہیں کیے۔ گناڈھیہ کا عہد حکایات و امثال سے دلچسپی کا عہد تھا، علاوہ ازیں اسے دربار میں رسائی بھی حاصل تھی۔ پھر آخر اسے اور کس ناقدری کا سامنا تھا...... یقیناً وہ کوئی خصوصی حالات ہوں گے جنہوں نے اس کی ذہنی حالت کو متاثر کیا ہوگا۔

گناڈھیہ کی کہانیوں کی مقبولیت کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ یہ عہد اور ہر زبان میں اکٹھی کی جاتی رہی ہیں۔ سب سے پہلے 1040ء میں انہیں کشمیندر نے برہت کتھا منجری کے نام سے مرتب کیا اور اس میں ساڑھے سات ہزار دوہے شامل کیے۔ پھر یہ ترجمہ در ترجمہ کے عمل سے بھی گذریں، ایک مثال بدھ سوامی کا نیپالی نسخہ برہت کتھا اشلوک سنگرہ ہے۔ مگر یہ بات تسلیم کی گئی ہے کہ ان مصنفین نے ان کہانیوں کے ساتھ انصاف نہیں کیا البتہ ان کے مطالعے کا دائرہ ضرور بڑھ گیا۔

گناڈھیہ کی کہانیوں کو اصل اہمیت اس وقت حاصل ہوئی جب وہ ''کتھا سرت ساگر'' کی شکل میں مرتب ہوئیں۔ یہی وہ مجموعہ ہے جس میں گناڈھیہ کی کہانیوں کا وہ آٹھواں باب شامل ہے جو جلنے سے بچ گیا تھا اور جس کے سبب سے ان کہانیوں کی رسائی مغربی ادب تک بھی ہوئی............ ''کتھا سرت ساگر'' کو پنڈت سوم دیو جین نے

1063-88ء میں مرتب کیا تھا اور اس میں 22 ہزار کہانیاں شامل کی تھیں۔ اس طرح اس کتاب کے 124 ابواب ہیں۔

ڈی ڈی کوسمبی نے اپنی کتاب قدیم ہندوستان میں لکھا ہے کہ یہ کہانیاں سوم دیو نے تاجروں، دستکاروں اور اونچی ذات کے لوگوں کو خوش کرنے کے لیے لکھی تھیں۔ یہ بات بھی قرین قیاس ہوسکتی ہے مگر کلیتاً درست نہیں۔ ایک سبب تو یہ ہے کہ قدیم ہندوستان میں افسانوی ادب محض تفریح کی غرض سے تخلیق نہیں ہوتا تھا۔ کہانیوں کی مدد سے راجاؤں اور شہزادوں وغیرہ کی اصلاح و ہدایت کا کام بھی لیا جاتا تھا۔ تعلیم بہت حد تک بڑے لوگوں ہی کا حق تھا جبکہ کوئی باقاعدہ نصابی تعلیم موجود نہیں تھی۔ یہی کہانیاں اور حکایات وغیرہ مددگار ثابت ہوتیں۔ یوں کہانیوں سے محض خوشی حاصل کرنے کا عمل ذرا بعد میں شروع ہوا۔ البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ چونکہ کہانی کی تکنیک میں دلجوئی کے سامان کا ہونا ضروری سمجھا جاتا ہے تاکہ پڑھنے والا دلچسپی برقرار رکھ سکے تو وہ عنصر ان کہانیوں میں بھی بدرجہ اتم موجود ہے۔

سوم دیو کے زمانے میں کشمیر پر راجہ اننت کی حکومت تھی۔ یہ سازشوں اور چالبازیوں کا زمانہ تھا۔ رانی سوریہ دتی اپنے دونوں بیٹوں کے بارے میں متفکر رہتی جو حکمرانی کے حصول کے لیے متصادم تھے۔ کتھا سرت ساگر رانی کی دلجوئی کے لیے لکھی جاتی رہی تاکہ اس کا دکھ کچھ کم ہوسکے۔ اس کے لیے ان کہانیوں میں یہ درس پوشیدہ تھا کہ دکھ کی حقیقت جان لینے سے ہی سکھ ملتا ہے اور یہ کہ دکھ کی حقیقت خیر اور شر کا ادراک بھی فراہم کرتی ہے۔

گناڈھیہ کی کہانیوں نے ''کتھا سرت ساگر'' کے ذریعے اردو ادب تک بھی رسائی حاصل کی۔ انیسویں صدی کے آغاز پر جب جان گلکرائسٹ نے فورٹ ولیم کالج کے زیر اہتمام اردو زبان و ادب کی ترویج کا کام شروع کیا تو اسے ان کہانیوں کے ترجمے کی خواہش پیدا ہوئی۔ یہ کام مظہر علی ولا کے سپرد ہوا اور یوں 1813ء میں پچیس کہانیاں

''بیتال پچیسی'' کے نام سے اردو میں ترجمہ ہوئیں۔ ترجمے کے اس کام میں للولال کوی نے مظہر علی ولا کی معاونت کی۔ ''بیتال پچیسی'' کی زبان ہندی آمیز ہے اس پر عربی اور فارسی کے اثرات دکھائی نہیں دیتے۔ یہ شاید اس لیے بھی ضروری تھا تاکہ ان کہانیوں کا مزاج برقرار رہے۔ ''بیتال پچیسی'' کے اسلوب کا سحر اس کی سادگی، روانی اور آہنگ میں ہے۔ دو ایک مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔

> ''یہ احوال دیوان کا بیٹا سُن، اسے سوار کروا، گھر تو لے آیا، پر راجہ کا بیٹا، برہ کی پیڑ سے بے کل تھا کہ لکھنا پڑھنا، کھانا پینا، سونا، راج کاج، سب تج بیٹھا۔ نقشہ اس کی صورت کا لکھ لکھ دیکھتا اور روتا............''

> ''اس کا مکھ چندرما تے بال گھٹا سے، آنکھیں مرگ کی سی، ناک تیر کی سی، گلا کپوت کا سا، دانت انار کے دانے، ہونٹوں کی لالی کندوری کی سی، کمر چیتے کی سی، ہاتھ پاؤں کونپل کے سے، رنگ چنپے کا سا، غرض اس کے جوبن کی جودت دن بہ دن بڑھتی تھی............''

ان اقتباسات سے کہانی کہنے کے اس انداز کا پتہ چلتا ہے جو اس خطے میں صدیوں تک رائج رہا ہے۔ بیتال پچیسی کی کہانیوں میں حیرت کے ذریعے دانش پیدا کی گئی ہے۔ اس دانش کا بہت کچھ تعلق اس ماحول سے ہے جو اب ناپید ہو چکا ہے مگر حیرت اور تجسس تو ایسے عناصر ہیں جو ہر عہد کے قاری کو اپنا اسیر کر سکتے ہیں۔

''بیتال پچیسی'' میں اگرچہ پچیس (25) مختلف کہانیاں ہیں مگر ان کہانیوں کا محور دو ہی کردار ہیں۔ بیتال جو ایک لاش کی شکل پیڑ پر لٹکا ہے اور بکرم جو اسے جوگی کے پاس لے جانا چاہتا ہے۔ ان دونوں کے درمیان ہونے والے مکالمے میں ہی کہانی اپنا سفر مکمل کرتی ہے۔

''بیتال پچیسی'' کے علاوہ گناڈھیہ کی کہانیاں انگریزی میں Ocean of Story کے نام سے بھی ترجمہ ہو چکی ہیں جبکہ انہی کہانیوں کے اثرات مختلف ذرائع سے فارسی، عربی اور فرانسیسی تک بھی پہنچے ہیں۔ چاسر نے بھی ان کا اثر قبول کیا ہے جبکہ لا فانٹین بھی اس سے محفوظ نہیں ہے۔

گناڈھیہ کی کہانیوں پر بنیادی طور سے ساتواہن عہد کے شہری اور قصباتی مذاق کی چھاپ نمایاں ہے۔ اس سے ان کہانیوں کے عہد کا تعین کیا جاسکتا ہے لیکن اس پر یہ اضافہ ضروری ہے کہ یہ کہانیاں صرف اپنے زمانے تک محدود نہیں ہیں بلکہ ان کا سلسلہ گذشتہ میں مہابھارت اور رگ وید تک بھی جاتا ہے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ آج سے تقریباً چار ہزار سال پہلے یعنی اس وقت جب دراوڑی اور آریائی تہذیبوں کی آمیزش ہو رہی تھی، ان کہانیوں نے جنم لینا شروع کیا۔ اس طرح ان کہانیوں کا دائرہ اگر ایک طرف ماضی میں دور کہیں پیوست ہے تو دوسری طرف ان سے دلچسپی اگلے دو ہزار برسوں میں بھی برقرار دکھائی دیتی ہے۔ یہ ایک اعتبار سے تہذیب کا بھی سفر ہے۔

کہانی کی قدیم روایت کا ایک بڑا ماخذ گناڈھیہ کی کہانیوں کو ہی تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن جیسا کہ کہا گیا کہ کہانی کہنے کا سلسلہ قدیم ادوار سے کسی نہ کسی شکل میں چلا آرہا تھا، اس لیے ضروری ہے کہ آغاز سے ان سوتوں کا مطالعہ بھی کیا جائے جو کہانیوں کے وقوع پذیر ہونے کا باعث بنتے رہے۔

آریاؤں کی آمد کے ساتھ ہی تخلیقی ادب کے سوتے پھوٹنے شروع ہو گئے تھے۔ ہر چند کہ اس خطے میں ترقی یافتہ تہذیب تو آریاؤں سے قبل بھی موجود تھی۔ وادی سندھ میں موہنجوڈارو اور ہڑپہ اس کی مثالیں ہیں مگر ان شہروں کی کھدائی سے جو کچھ دریافت ہوا ہے اس سے یہ سراغ تو ضرور ملا ہے کہ یہاں کے قدیم باشندے فنِ تحریر سے آگاہ تھے مگر شعر و ادب کا سراغ ابھی تک نہیں ملا۔ اس اعتبار سے آریائی عہد کے ویدوں کو ہی ابتدا سمجھا جاسکتا ہے۔

آریا جب ہندوستان میں آئے تو ان کے پاس بھجنوں کا ذخیرہ تھا۔ یہی بھجن رگ وید میں اکٹھے ہوئے ہیں۔ بھجن اگرچہ مذہبی نظموں کی شکل میں تھے مگر ان میں موجود بعض واقعات میں کہانی بننے کی صلاحیت بھی موجود تھی۔

آریاؤں کا پہلا پڑاؤ وادی سندھ میں ہوا۔ یہاں آ کر انھوں نے ٹیکسلا، چارسدہ اور پشاور جیسے شہر آباد کیے۔ سب سے بڑا مرکز ٹیکسلا تھا۔ قدیم ادبی روایات کا بہت کچھ تعلق اسی شہر سے ہے جو اب محض ایک چھوٹے سے قصبے کی شکل میں باقی رہ گیا ہے۔

ٹیکسلا میں بدھ زمانے کی جس یونیورسٹی کے آثار ملے ہیں اس نے مختلف زمانوں میں علم و ادب کی ترقی میں بہت اہم کردار ادا کیا ہے۔ مذہبی افکار و عقائد کی تدوین تو اس عہد کے باشندوں کی اپنی ایک بنیادی ضرورت تھی مگر فکری سیاسی اور ادبی ترقی کے بھی بہت سے کام سرانجام دیے گئے۔ حقیقت یہ ہے کہ زبان و بیان کے اصول وضع کرنے سے لے کر ڈرامے کے فنی عناصر کی تشریح اور داستان طرازی تک ہر شعبے میں انقلابات رونما ہوئے۔ پانینی اور پتنجلی جیسے عالموں کا تعلق بھی اسی شہر اور اسی درسگاہ سے تھا۔ ٹیکسلا کی عہد در عہد ادب دوستی کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ یہاں لوگ نہ صرف یہ کہ بدھ عہد ہی میں ہومر کے نام سے واقف تھے بلکہ ایلیڈ کو اپنی مختلف زبانوں میں ترجمہ بھی کر چکے تھے۔ وادی سندھ اور بالخصوص ٹیکسلا میں ایسا انتظام تھا کہ یونانی ڈرامے کھیلے جاتے۔

ٹیکسلا کے قیام کی تاریخ کا تعین کرنا آسان نہیں اس ضمن میں مختلف روایتیں ہیں۔ ایک روایت ہندوؤں کی قدیم رزمیہ داستان رامائن میں درج ہے جس میں ٹیکسلا کو راجہ رامچندر کے بھائی بھرت کے ایک بیٹے تکسا کا دارالخلافہ بتایا گیا ہے۔ البتہ بعض ماہرین آثار قدیمہ نے اس کا قدیمی نام ''تکا شیلا'' بتایا ہے جو ایک قبیلے تکا کے نام سے موسوم تھا۔

ٹیکسلا کی جس اہمیت کی طرف اس وقت خصوصی طور پر اشارہ کرنا مقصود ہے وہ یہ ہے کہ دنیا کی طویل ترین داستان مہابھارت یہیں تخلیق ہوئی۔ پانینی نے اس کا زمانہ چھٹی

صدی قبل مسیح کا بتایا ہے۔ ابتدا میں یہ پچیس ہزار اشعار پر مشتمل تھی مگر بعد میں یہ تعداد ایک لاکھ تک پہنچ گئی۔ مہا بھارت میں بنیادی قصے کے گرد کہانیوں کا ایک طویل حصار بندھا ہوا ہے۔ اس طرح یہ رزمیہ داستان قصہ در قصہ چلتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہر عہد میں اس کے قصوں میں اضافہ ہی ہوتا رہا ہے بلکہ ایک تحقیق کے مطابق یہ سلسلہ انیسویں صدی کے آغاز تک جاری رہا۔

مہا بھارت میں دو قبائل کوروؤں اور پانڈوؤں کی جنگ کا ذکر ہے جو پانی پت کے میدان میں لڑی گئی۔ ان قبائل کا تعلق ہستنا پور سے تھا۔ ''دھنی ادب'' کے مصنف انور بیگ اعوان کا دعویٰ ہے کہ پانڈو قبیلے کا تعلق وادی سندھ سے تھا۔ بہر حال کہانی کی روایت کا ذکر کرتے ہوئے فی الوقت مہا بھارت کی افسانوی اہمیت کو واضح کرنا ہے۔ اس رزمیہ داستان میں موجود قصص نے بعد کے ہر دور کی کہانیوں کو مواد فراہم کیا یا ترغیب دی۔ پنچ تنتر ہتو پدیش، برہت کتھا اور جاتک کہانیوں تک میں اسی کتاب کے اثرات پہنچے ہیں۔ بلکہ پیشتر سنسکرت اور ہندی ڈرامے نے بھی مہا بھارت ہی سے کہانیاں یا بنیادی خیال لیے۔ کالی داس جس کے ڈراموں خصوصاً شکنتلا نے دنیا بھر کے ادب کو متاثر کیا، مہا بھارت ہی سے اخذ شدہ ہے۔ کالی داس نے شکنتلا کا کردار اسی رزمیہ داستان سے حاصل کیا تھا۔

آریاؤں کا ابتدائی عہد رگ وید سے شروع ہو کر مہا بھارت پہ ختم ہو جاتا ہے۔ اسی دور میں بدھ کے اثرات نمایاں ہونے شروع ہوتے ہیں جو آگے راسخ ہوتے چلے جاتے ہیں پھر مختلف دیگر تہذیبیں بھی اس کا حصہ بنتی چلی جاتی ہیں جن میں ایرانی اور یونانی تہذیبیں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

اس کے باوجود کہ ہندوستان میں مختلف تہذیبوں کا سنگم ہوا ہے اور ان کے اثرات بھی مختلف علوم و افکار پر ثبت ہوئے ہیں مگر کہانی کا سفر جن خطوط پر آغاز ہوا تھا۔ مسلمانوں کے یہاں قدم جمانے تک بالعموم اسی طرح چلتا دکھائی دیتا ہے۔

مہا بھارت میں مختلف قصوں کا ظہور نصیحتوں کی صورت میں ہوا ہے۔ یہی سلسلہ

ہمیں آگے بھی دکھائی دیتا ہے البتہ کہانی کی دلچسپی کو جن عناصر کی ضرورت ہوتی ہے اس میں ہر عہد میں اضافہ بھی ہوتا رہا۔ قدیم کہانی کی تکنیک یہ تھی کہ پہلے کوئی سوال جنم لیتا، اس کی وضاحت میں کہانی بیان ہوتی جس کے نتیجے میں کوئی درس پوشیدہ ہوتا۔

قدیم کہانیوں میں ''جاتک کہانیاں'' بھی اصلاحی مقصد سے مرتب ہوئیں۔ یہ کہانیاں گوتم بدھ کے فرمودات پر مبنی ہیں اور بجا طور پر حیوانی کہانیوں کا سب سے بڑا مخزن ہیں۔ بدھ کا کہنا تھا کہ آدمی کی مثال بھی بچے کی ہے وہ بھی کہانی سننا چاہتا ہے۔ جاتک کا مطلب جنم ہوتا ہے۔ ان کہانیوں میں گوتم بدھ کے مختلف جنموں کا ذکر ہے جب وہ مختلف جانوروں کی شکل میں تھا۔ جانوروں کے روپ میں وہ جن تجربات سے گذرا ان کہانیوں میں ان کا ذکر ہے۔ ان کی مدد سے گوتم بدھ کی تعلیمات کی تبلیغ بنیادی مقصد تھا۔ ان کہانیوں کا زمانہ چوتھی صدی قبل مسیح ہے۔ گوتم بدھ کے فرمودات پر مبنی بعض دوسری کہانیوں کا تذکرہ بھی تاریخ میں مل جاتا ہے مگر وہ زیادہ اہم نہیں ہے۔

تاریخ ادب میں جن کہانیوں نے سب سے زیادہ شہرت پائی وہ پنچتنتر کی کہانیاں ہیں۔ پنچتنتر سے مراد پانچ علوم ہے یہ کہانیاں بھی ان شہزادوں کی اخلاقی اصلاح کے لیے لکھی گئیں جنہیں امور مملکت سے وابستہ ہونا ہوتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان پر ''ارتھ شاستر'' کے اثرات بہت واضح ہیں۔

موریہ عہد میں چانکیہ کی تصنیف ارتھ شاستر کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں حکومت کرنے کے گر بتائے گئے ہیں کہا جاتا ہے کہ یہی وہ کتاب ہے جس نے نہ صرف چندرگپت موریہ کی حکومت کو مستحکم ہونے میں مدد دی بلکہ آنے والے ہر حکمران کے لیے ہدایت نامہ ثابت ہوئی۔ پنچتنتر میں نہ صرف یہ کہ چانکیہ کا ذکر موجود ہے بلکہ اس کے راوی وشنوشرما کو بھی محققین نے چانکیہ ہی قرار دیا ہے۔ دیگر قدیم ہندوستانی کہانیوں کی طرح اس کتاب کا رخ بھی عقل ودانش کی طرف ہے کہ اس کے بغیر آدمی کی طاقت برقرار نہیں رہتی۔

برصغیر میں کہانی کی تخلیق کا سبب کوئی قول یا کہاوت ہوتی تھی۔ یا پھر یہ کہانیاں

اقوال اور کہاوتوں کو جنم دیتی تھیں۔ اقوال اور کہاوتیں انسانی تجربات کا نچوڑ ہوتی ہیں اور آئندہ کے لیے ہدایت کا کام دیتی ہیں۔ پنچتنتر میں بھی ایسے اقوال دستیاب ہوتے ہیں جن سے ان کہانیوں میں چھپی دانش کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ پنچتنتر کے چند اقوال دیکھیے:

''بنا ڈر کے یا لالچ کے یا کسی خاص غرض کے انسان نہ کسی
کے ساتھ خلق سے پیش آتا ہے نہ کسی کی آؤ بھگت کرتا
ہے''۔

''آگ جو جنگل کو جلا دیتی ہے، ہوا اس کا ساتھ دیتی ہے
اور چراغ کو گل کر دیتی ہے۔ کمزور کا کون دوست؟''۔

''دانائی اور بادشاہی کبھی برابر نہیں ہو سکتے۔ بادشاہ کی
عزت اپنے ملک میں ہی ہوتی ہے جبکہ دانا کی ہر جگہ''۔

''افلاس کی سب سے بڑی قسم وہ ہے جس میں علم کا قحط
ہو............''۔

''تیر کا زخم بھر سکتا ہے مگر زبان کی تلوار کا گھاؤ کبھی
مندمل نہیں ہوتا''۔

دانش و دانائی پنچتنتر کی کہانیوں کی اساس ہے اسی لیے اس کے اسلوب اور تکنیک میں ایک ایسا طریقہ کار ہے جو اس دانائی کو ابھارتا ہے جس کی ترسیل ان کہانیوں کا بنیادی مقصد ہے۔ یہاں مثال کے لیے ایک کہانی ملاحظہ کی جاسکتی ہے جو ترجمہ کر کے کلیلہ و دمنہ میں شامل کی گئی۔ یہ ایک بلے اور چوہے کی کہانی ہے۔ کہانی کے آغاز پر بادشاہ برہمن سے سوال کرتا ہے کہ اگر آدمی بہت سے دشمنوں میں گھر جائے تو اسے کیا کرنا چاہیے۔ جواب میں برہمن اسے یہ کہانی سناتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ایک بلا کسی شکاری کے جال میں پھنس گیا۔ چوہا جب کھانے کی تلاش میں ادھر آیا تو بلے کو قید میں دیکھ بہت خوش ہوا مگر اسی دوران میں اس نے دیکھا کہ ایک نیولا خود اس کی تاک میں ہے۔ جب کہ درخت پر

بیٹھا ایک الو بھی اس پر جھپٹنا چاہتا ہے پس اس موقع پر اس نے عقل کو استعمال کیا۔ بلے سے جان کی امان مانگ کر اس کی رسیاں کاٹنے لگا۔ جب نیولے اور الو نے بلے کو آزاد ہوتے دیکھا تو وہاں سے بھاگنے میں ہی عافیت سمجھی۔ اس طرح چوہے کی جان بچ گئی۔ اس کہانی کی رمز واضح ہے مگر اصل خصوصیت وہ اقوال ہیں جو جا بجا آتے ہیں۔ چند جملے دیکھیے:

''عام طور پر دوستی اور دشمنی قائم نہیں رہتی اور وہ حوادث زمانہ کے باعث بدلتی رہتی ہے''۔

''مضبوط ارادے والا شخص کسی حال میں بھی خوف زدہ نہیں ہوتا''۔

''ہر کام کی کوئی نہ کوئی تدبیر ہوتی ہے''۔

''بد قسمت سمجھو اس شخص کو جس کے دوست تھوڑے ہوں اور اس سے بھی زیادہ بدقسمت اس شخص کو سمجھو جو دوست بنا کے چھوڑ دیتا ہے''۔

عالمی ادب میں پنچتنتر کی کہانیوں کو مثالی مقبولیت حاصل ہے۔ یہ کتاب چھٹی صدی میں نوشیرواں کے وزیر بروزیہ کے ذریعے ایران پہنچی اور پہلوی زبان میں ترجمہ ہوئی۔ اس کے فارسی مترجم کا نام نظام الملک ابو المعالی نصر اللہ بن محمد بن عبد الحمید ہے۔ تقریباً سو برس بعد المنصور نے اسے عبد اللہ ابن المقفع سے عربی میں ترجمہ کرایا پھر یہ ترکی میں منتقل ہوئی۔

عربی کے توسط سے ''کلیلہ و دمنہ'' دنیا بھر کے ادب کا حصہ بن گئی۔ گیارہویں صدی میں یہ یونانی زبان میں ترجمہ ہوئی۔ تیرھویں صدی میں عبرانی اور ہسپانوی میں...... اور پھر لاطینی میں...... یوں ہر زبان میں ترجمہ کیے جانے کے باعث یہ نہ صرف مسلمانوں کے افسانوی ادب تک رسائی حاصل کر گئی بلکہ ازمنہ متوسط کے یورپی لٹریچر کا بھی حصہ بنی۔

حقیقت یہ ہے کہ یورپ کی کہانیوں اور کہاوتوں کا بڑا حصہ انہی کہانیوں پر مشتمل ہے۔

الف لیلیٰ جو عربوں کے افسانوی ادب کا شاہکار ہے اس میں بھی یہ کہانیاں داخل ہوئی ہیں مگر اس عظیم کتاب میں یہ اس طرح گھل مل گئی ہیں کہ ان کی اپنی شناخت چھپ سی گئی ہے۔ الف لیلیٰ کی ان کہانیوں کے پس منظر میں ہندوستان کہیں دکھائی نہیں دیتا بلکہ بغداد اور بصرہ کی اس تہذیب کا غلبہ ہے جو تمول اور عیش پسندی میں اپنی مثال آپ تھی۔

ہندوستان میں کہانی کی روایت کا آغاز ایک واضح مقصد سے ہوا مگر پھر رفتہ رفتہ اپنی بنت اور اسلوب میں تخلیقی اور تخیلاتی عناصر سے لبریز ہوتا چلا گیا۔ کہانیوں کی تخلیق کا مقصد اصلاح اور تربیت بھی رہا تھا مگر ان کہانیوں نے اپنے سفر میں تفریح کے بھی اتنے عناصر اپنے اندر سمو لیے کہ ہر عہد اور ہر زبان نے انہیں ہاتھوں ہاتھ لیا۔

ان کہانیوں میں اگر چہ ایک خاص مذہبی منظر نامہ بھی موجود دکھائی دیتا ہے اور ایسے افکار بھی ہیں جو ایک مخصوص عہد کی ترجمانی کرتے ہیں مگر مجموعی طور پر یہ اس اجتماعی ذہن کی پیداوار ہیں جو یہاں کی تہذیب و تمدن سے جلا حاصل کرتا رہا۔ اس طرح ان کہانیوں میں صدیوں کے تجربات کا نچوڑ بھی ہے اور حکمت و دانائی کے جواہر بھی۔

یہ ایک حقیقت ہے کہ ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد قدیم حکایات و کہانیوں سے ادبی وفنی سطح پر یا تو دلچسپی کم ہوتی چلی گئی اور یا پھر ان کا پس منظر بدلتا گیا۔ مسلمانوں کی دلچسپی زیادہ تر فارسی ادب سے قائم ہوئی یا پھر قدیم کہانیوں نے وہ شکل اختیار کی جو مسلم ذہن اور تہذیب کے قریب ترتھی۔ اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ بعد کے زمانوں میں بھی اردو ادب میں یہ کوئی مستقل روایت نہیں بن سکیں۔ جدید افسانوی ادب میں کہیں کہیں ان کی کچھ جھلک ضرور دکھائی دے جاتی ہے۔ انتظار حسین نے بالخصوص ان سے فیض حاصل کیا ہے۔ بعض دیگر افسانہ نگاروں کا حوالہ بھی دیا جاسکتا ہے جن کے ہاں اگر چہ ان کہانیوں کا متن یا اسلوب نہیں پہنچا مگر اساطیر نے اپنے معانی میں رسائی ضرور

حاصل کی ہے۔البتہ یہ کہانیاں کسی نہ کسی لوک شکل میں اب بھی بڑی بوڑھیاں اپنی اگلی نسلوں کو منتقل کرتی رہتی ہیں۔اس کے باوجود کہ وہ اس کے تناظر سے ہرگز آگاہ نہیں۔

کتابیات

۱۔ تمدن ہند، گستاءلی بان

۲۔ قدیم ہندوستان، ڈی ڈی کوسمبی

۳۔ نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند جین

۴۔ روایات تمدن قدیم، عباس علی جلالپوری

۵۔ تہذیب کا ارتقا، سبط حسن وغیرہ

ڈاکٹر محمد سلیم اختر

رسولِ مقبولؐ

کا اپنے عہد کی عرب شاعری پر تبصرہ' اور اقبال

حضرت علامہ اقبال ایک عظیم فلسفی اور زبردست شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ایک دردمند مصلحِ قوم بھی تھے۔ آپ کی تحریروں میں منظوم ہوں یا منثور، انگریزی میں ہوں یا اردو و فارسی میں، جگہ جگہ امتِ مسلمہ کو درپیش مسائل پر بالعموم اور برصغیر کے مسلمانوں کو لاحق گوناگوں عوارض پر بالخصوص اظہارِ خیال ملتا ہے۔ اس سلسلے میں آپ کا ایک مرغوب موضوع 'ادب برائے زندگی' کے مسلک کا پرچار اور ادب برائے ادب کے عقیدے کے استقام کا بیان ہے۔

۹۸-۱۹۹۷ء میں جب میں دانشگاہ تہران میں پاکستان چیئر پر تعیناتی کے دوران اپنی کتاب اقبال شناسی :جستاری در اندیشہ و ہنر علامہ دکتر محمد اقبال لاہوری (۱) پر کام کر رہا تھا تو اس میں علامہ اقبال کی بعض اردو نگارشات نے اہل ایران کی آشنائی کے لیے جو اور چیزیں شامل کیں، ان میں ایک مضمون علامہ مرحوم سید وزیر الحسن عابدی کا بھی تھا، جو اس سے قبل وزارتِ اطلاعات، حکومتِ پاکستان کے فارسی مجلّے ''ہلال'' (کراچی) میں ''نظر انتقادی پیغمبر اسلام راجع بہ شعر'' کے عنوان سے شائع ہو چکا تھا (۲)۔ تہران میں ضروری وسائل اور ذرائع کی عدم دستیابی اور کتاب کی اشاعت میں استعجال کے باعث تحقیقی ریزہ کاری کی روش میں اعتدال بلکہ اس سے ایک حد تک انصراف ناگزیر تھا۔

مذکورہ بالا مضمون سے یہ تو واضح تھا کہ وہ تحریر حضرت علامہ کی ہے اور اس کا ترجمہ استاد محترم سید وزیر الحسن عابدی نے کیا ہے، لیکن اس بات کی وضاحت نہیں کی گئی تھی

کہ حضرت علامہ کی اس تحریر کا ماخذ کیا ہے۔ بعد میں تحقیق کرنے پر معلوم ہوا کہ مضمون کا پہلا حصہ حضرت علامہ اقبال کے ایک انگریزی مضمون کا (۳)، اور دوسرا حصہ عبدالرحمٰن چغتائی کے مرتب کردہ مرقع چغتائی (دیوان غالب مصور) (۴) پر اقبال کے انگریزی پیش لفظ کا ترجمہ ہے جس میں سے عابدی صاحب نے مرقع چغتائی یا خود چغتائی صاحب کے بارے میں حضرت علامہ کے اشارات کو موضوع زیر بحث پر توجہ مرکوز رکھنے کی غرض سے حذف کر دیا ہے۔

عابدی صاحب کا فارسی ترجمہ مترجم کی مختلف زبانوں میں قادرالکلامی کا منہ بولتا ثبوت ہے، البتہ بعض جگہوں پر ایسے لگتا ہے گویا ترجمے میں ناخودآگاہ طور پر تشریح کا عنصر بھی درآیا ہے۔ اس کے علاوہ استاد مرحوم نے مضمون کے نصف دوم میں مذکور اقبال کے شعر

حسن را از خود برون جستن خطاست
آنچہ می بایست پیش ما کجاست؟

کو قیاسی طور پر حضرت (مولانا) جلال الدین رومی سے منسوب کر دیا ہے۔ اسی طرح مضمون کے آخر میں ''(۱۹۱م ء)'' مرقوم ہے (۶)۔ گویا اقبال کی اس تحریر کا تعلق کسی طرح عیسوی سن ۱۹۱۶ء سے ہے، یہ بھی درست نہیں، اس لیے کہ پیش لفظ کے آخر میں خود اقبال نے ''۲۱ جولائی ۱۹۲۸ء'' کی تاریخ رقم کی ہے، جبکہ مضمون زیر بحث کا پہلا حصہ اقبال نے "Our Prophet's Criticism of Contemporary Arabian Poetry" کے عنوان سے دی نیو ایرا، لکھنؤ، میں ۲۸ جولائی ۱۹۱۷ء کو شائع کیا تھا۔

اقبال کے مرقع چغتائی پر پیش لفظ کے اردو ترجمہ کا متن جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے میں نے کہیں نہیں دیکھا، البتہ نیو ایرا میں مطبوعہ اقبال کے انگریزی مضمون کا ترجمہ ڈاکٹر جاوید اقبال کی کتاب زندہ رود: حیات اقبال کا وسطی دور، جلد دوم، ص ۱۹۸-۱۹۷ (۷) اور علامہ اقبال: تقریریں، تحریریں اور بیانات، مترجم اقبال احمد صدیقی ص ۱۸۲-۱۸۰ میں دیکھا جا سکتا ہے (۸)۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ زندہ رود میں

شامل ترجمہ پختگی اور انسجام کی ایک عمدہ مثال ہے جبکہ موخر الذکر ترجمہ میں رواروی کی عنصر غالب ہے۔

اس مضمون کا فارسی ترجمہ، عابدی صاحب کے ترجمے کے بہت بعد کا، ایرانی اسکالر مرحومہ ڈاکٹر شہیندخت کامران مقدم (صفیاری) کے قلم سے زندگی و افکار علامہ اقبال لاہوری، ص۲۹۱۔۲۹۰ (۹) میں مندرج ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر بے جا نہ ہوگا کہ عابدی صاحب اور خانم کامران مقدم (صفیاری) کے فارسی تراجم میں عنترہ کے شعر کا پہلا مصرعہ درست نقل نہیں ہوا۔ عابدی صاحب کے مضمون میں یہ مصرعہ اس طرح:

''ولقد ابیت علی الطّوی واظلہ'' (۱۰)

اور شہیندخت مقدم (صفیاری) کے ہاں یوں دکھائی دیتا ہے۔

''ولقد ابیت علی الطّوی والظلہ'' (۱۱)

دورِ حاضر سے اقبال کی شخصیت اور پیغام کو جو مناسبت ہے اس کے پیش نظر ان پر بے شمار کتابیں اور مضامین ہر روز منظر عام پر آتے رہے ہیں، لیکن ان میں تحقیق و تدقیق کا عنصر الاماشاءاللہ کم ہی ہوتا ہے، یہاں تک کہ خود حضرت علامہ کی انگریزی اور اردو منثور نگارشات کے کسی بے عیب مجموعہ کی تلاش، آج ان کی وفات کے چھیاسٹھ برس بعد بھی۔ جس میں علامہ اقبال کے ذکر کردہ اعلام و مقامات و کتب کے بارے میں ابتدائی تعارف یا آخر میں کوئی مبسوط قسم کا انڈکس قاری کی رہنمائی کے لیے موجود ہو، جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔

اقبال ہو یا کوئی اور موضوع بدقسمتی سے اکثر سرکاری ادارے مطبوعات کی تعداد بڑھانے کے چکر میں اور کاروباری اشاعتی ادارے پیسہ کمانے کے لالچ میں تحقیقی و علمی ترجیحات کو بسا اوقات بالکل اہمیت نہیں دیتے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ عربی، فارسی، انگریزی اور اردو میں کامل دسترس رکھنے والے اہل علم ونظر جنھیں مبادیات فلسفہ سے بھی کم از کم واجبی آشنائی ضرور حاصل ہو، باہمی مشاورت اور مشارکت سے حضرت

علامہ کے بالخصوص نثری آثار کے مختلف زبانوں میں ترجمے اور تعلیق کے کام کو مسلمہ علمی معاییر کے مطابق سنجیدگی سے آگے بڑھائیں، کیونکہ ان کے افکار کے بارے میں سنجیدہ تحقیق کی باری اس کے کہیں بعد آتی ہے۔

اب آیئے ایک نظر متذکرہ بالا مطبوعہ انگریزی پیش لفظ پر ڈالیں۔ اس میں جگہ جگہ غلطیاں نظر آتی ہیں۔ مثلاً پہلے صفحہ پر سطر (۱۱) میں "in the poem of Zubur-i-Ajam" میں "the" کے بجائے "a" یا "the last" ہونا چاہیے، اسی طرح "Zubur" کے ہجے "Zabur" ہونے چاہییں۔ اس کے علاوہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ص ۲ پر سطر ۷ میں "a single decadent" کے بعد "poet" یا "artist" کا لفظ درج ہونے سے رہ گیا ہے۔ علاوہ ازیں "changes" کے بعد علامت وقف (۰) کے بجائے جملہ نبی کریم ﷺ کے قول مبارک کے آخر تک جوں کا توں جاری رہنا چاہیے۔ اسی صفحے پر سطر ۲۱ میں کلمہ "defy" دستوری اعتبار سے درست نہیں، یہاں "defies" لکھا جانا چاہیے تھا۔ اس کے بعد، اگلے صفحہ پر میری ناقص رائے کے مطابق "attributes" پر جملہ ختم ہو جانا چاہیے، ''تخلقو'' کا املا ''تخلقوا'' ہونا چاہیے اور اگلی سطر میں مفہوم کو واضح کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ''اجر غیر ممنون'' سے پہلے انگریزی فل سٹاپ کو حذف کر کے ''اجر غیر ممنون'' کی عبارت کو ہلالین میں محصور کر دیا جائے۔

اسی طرح نیو ایرا میں مطبوعہ اقبال کے انگریزی مضمون کا جو متن لطیف احمد شیرانی کی کتاب میں ملتا ہے وہ بھی طباعت کی اغلاط سے پاک نہیں۔ اس میں ص ۱۲۴، سطر ۲۵ میں "means" کے بجائے "moans"، سطر ۲۷ میں "poetro" کے بجائے "poetry" اور ص ۱۲۵، سطر ۲ میں "idential" کے بجائے "identical" اور نیچے سے دوسری سطر میں "thns" کے بجائے "thus" پڑھا جانا چاہیے۔

ان ڈھیر ساری اغلاط کے پیش نظر مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ اسی صفحے کی آخری سطر میں بہ تقاضائے سیاق عبارت "evolution" کے بجائے لفظ "evaluation" ہونا

چاہیے اور میں نے ترجمہ کرتے وقت اسی کو مدنظر رکھا ہے۔ واللہ اعلم بالصواب۔

اب چند کلمات ان شخصیات کے بارے میں جن کا ذکر اقبال کی متذکرہ بالا تحریروں میں (جن کا اردو ترجمہ ذیل میں پیش کیا جارہا ہے) آیا ہے۔

''امرؤ القیس۔ چھٹی صدی ہجری کا ایک معروف شاعر جس کی بابت کہا جاتا ہے کہ وہ پہلا شخص ہے جس نے عربی شاعری میں باقاعدہ قصیدے کی صنف کا آغاز کیا، اور قافیے کے اصول متعین کیے، اور عربی شاعری میں ایک نئی جان ڈالی۔ طہٰ حسین کے نزدیک جو اشعار امروالقیس کی طرف منسوب ہیں ان میں سے اکثر وہ ہیں جن کا اس سے دور کا بھی تعلق نہیں (۱۲)۔ ابن قتیبہ کی تحقیق کے مطابق لبید بن ربیعہ (متوفی ۴۰ھ /۶۶۱۔۶۶۰ء) (۱۳) جیسا منجھا ہوا شاعر جو خود بھی ''اشعر العرب'' اور ''اشعر حوازن'' جیسے القاب سے مشہور ہے، کہتا ہے کہ سب سے بڑا شاعر امروالقیس ہے۔ (۱۴)

عَنترہ۔ چھٹی صدی ہجری کا وسطی عرب کے قبیلۂ عبس سے متعلق، صاحب معلقہ، جنگ آزما شاعر، بہت سے قطعات وقصاید جو اس سے منسوب ہیں، مشکوک ومشتبہ ہیں۔ (۱۵)

آتیلا۔ پانچویں صدی عیسوی کے نصف اول (۴۵۳۔ ۴۰۶ء) کا ہن فاتح جس نے بیس برس حکومت کی لیکن اپنے ظلم وبربریت کی وجہ سے آج تک ''غضب خداوندی'' کے لقب سے معروف ہے۔ (۱۶)

چنگیز۔ تموچین بن یسوکا کی بہادر (۶۲۴۔۶۰۰ء)، منگول فاتح جس نے ۶۱۶ء میں مملکت خوارزم پر حملہ کیا اور پھر دو سال کے

قلیل عرصے میں پورے ایران پر چھا گیا۔ (۱۷) اس کے ظلم وستم اور سفا کی و بربریت کی داستانوں سے تاریخ ایران بھری پڑی ہے۔

فختہ۔ Fichte, Johann Gottlieb (1864 ء-1762 ء) جرمن فیلسوف، کانٹ (Kant) کا شاگرد، اور شیلنگ (Schelling) کا استاد۔ خودی اور فطرت کے حوالے سے فختہ اور اقبال کے نظریات میں ایک دلچسپ ہم آہنگی دیکھنے میں آتی ہے۔ (۱۸)

اقبال کو نبی کریمؐ کی ذات ستودہ صفات سے جو بے پناہ عشق ہے اہل فکر ونظر اس سے بخوبی آگاہ ہیں۔ وہ خود تو اس عشق کی آگ میں دن رات جلتا ہی تھا، اس کی انتہائی کوشش اور خواہش تھی کہ ساری امت مسلمہ بھی عشق مصطفیؐ کے جذبے سے اسی طرح سرشار ہو جائے۔ چنانچہ وہ کہتا ہے۔

طرحِ عشق انداز اندر جانِ خویش
تازہ کن با مصطفیٰ پیمانِ خویش
(۱۹)

مصطفیٰ بحر است و موجِ او بلند
خیز و این دریا را بجوی خویش بند
(۲۰)

بمنزل کوش مانندِ مہِ نو
درین نیلی فضا ہر دم فزون شو
مقامِ خویش اگر خواہی درین دیر
بحق دل بند و راہِ مصطفیؐ رو
(۲۱)

جہاں ہماری عزت و آبرو کا سرچشمہ یہی نام ہے، (۲۲) وہاں ہماری بقا و ترقی کا راز بھی اسی ہستی کی پیروی میں پنہاں ہے۔ (۲۳) اقبال نے زندگی کے ہر مرحلے پر آنحضرتؐ ہی کی حیات طیبہ سے رہنمائی اور الہام حاصل کیا، کیونکہ بقول اس کے:

ابرِ آذارست و من بستانِ او
تاکِ من نمناک از بارانِ او

(۲۴)

چنانچہ یہ کیسے ممکن تھا کہ آرٹ جس کا انسانی زندگی کے ساتھ چولی دامن کا تعلق ہے، اس کی گتھیاں سلجھانے کے لیے اس کی باادب نگاہ آنحضرتؐ کی ذات بابرکات کے بجائے کسی اور طرف اٹھتی۔ بقول جامی (۲۵)

نسخۂ کونین را دیباچہ اوستؐ
جملہ عالم بندگان و خواجہ اوستؐ

مندرجہ ذیل دونوں شذرے بھی جنہیں راقم نے اقبال کی انگریزی تحریروں سے براہ راست اردو میں منتقل کرنے کی کوشش کی ہے، یہی پیغام دیتے ہیں کہ:

ہر کہ عشقِ مصطفیٰ سامان اوست
بحر و بر در گوشۂ دامان اوست

(۲۶)

(۱)

نبی کریمؐ نے اپنے عہد کی عربی شاعری کے بارے میں وقتاً فوقتاً جن ناقدانہ خیالات کا اظہار کیا وہ تاریخ میں محفوظ ہیں، لیکن دو موقعوں پر جو تنقیدات آپ نے فرمائیں ان سے ہندوستانی مسلمانوں کو بہت فائدہ پہنچ سکتا ہے، اس لیے کہ ان کے ادب کا بیشتر حصہ ان کے قومی انحطاط کے دور کی یادگار رہا ہے، اور ان کو اب ایک نئے ادبی نصب العین

کی تلاش ہے۔ ان میں سے ایک تنقید سے تو یہ پتا چلتا ہے کہ شاعری کیسی نہیں ہونی چاہیے اور دوسری سے یہ کہ کیسی ہونی چاہیے۔

ظہور اسلام سے کوئی چالیس برس قبل کے ایک شاعر اِمرو القیس کے بارے میں آنحضرتؐ کا یہ قول مبارک نقل ہوا ہے کہ ''اشعر الشعراء وقاید ھم الی النار''، کہ وہ شاعروں کا سرتاج ہونے کے ساتھ جہنم کے راستے پر ان کا سردار بھی ہے! اب دیکھنا یہ ہے کہ امرؤالقیس کی شاعری میں ہمیں کن چیزوں سے سابقہ پڑتا ہے؟ (وہ چیزیں عبارت ہیں) شرابِ ارغوانی کے ادوار، عشق ومحبت کے مضمحل کنندہ جذبات وکیفیات، از منہ قدیم میں طوفانی ہواؤں کی نذر ہو چکی ہوئیں بستیوں کے کھنڈرات پر دلدوز آہ وفغاں اور خاموش صحراؤں کے الہام بخش مناظر کی دلفریب تصاویر سے اور قدیم عربستان کی بہترین ترجمانی (درحقیقت) ہے بھی یہی۔ امرؤالقیس کی شاعری کی کشش قوتِ ارادی سے زیادہ تخیل کو متاثر کرتی ہے اور وہ قاری کے ذہن پر مجموعی طور پر ایک نشہ آور بیخودی کا تاثر چھوڑتا ہے۔

آنحضرتؐ کا متذکرہ بالا تنقیدی تبصرہ فنون لطیفہ کے بارے میں اس انتہائی اہم اصول کی جانب ہماری رہنمائی کرتا ہے کہ...... ضروری نہیں کہ جو شے فنون لطیفہ کے حوالے سے 'خوب' ہو، زندگی میں بھی 'خوب' ہی سے مشابہت رکھتی ہو۔ چنانچہ ہوسکتا ہے کہ ایک شاعر کی شاعری بہت عمدہ ہونے کے باوصف (اپنی تاثیر کے اعتبار سے) معاشرے کو دوزخ کی طرف دھکیل رہی ہو۔ شاعر کا بنیادی فعل ہی دوسروں کو لبھانا ہے، کتنی بدنصیب ہے وہ قوم جس کا شاعر زندگی کی آزمائشوں کو خوبصورت اور پرکشش بنا کر پیش کرنے کے بجائے، زوال وانحطاط کو اس طرح صحت وتوانائی کی تمام تر دلفریبیوں کے ساتھ آراستہ کر کے پیش کرے کہ قوم گمراہ ہوکر ہلاکت ونابودی کے راستے پر چل نکلے! چاہیے تو یہ کہ وہ اپنی فطرت کے غنا کے باعث اپنی ذات میں موجود حیات وقوت کی بے حد وحساب دولت میں کسی حد تک دوسروں کو بھی شریک کرے، نہ یہ کہ جو رہی سہی پونجی ان کے پاس موجود

ہے چوروں کی طرح اس سے بھی ان کو محروم کردے۔

اسی طرح ایک اور موقع پر قبیلۂ عبس سے متعلق ایک شاعر عنترہ کا مندرجہ ذیل شعر آنحضرتؐ کی خدمت میں پیش کیا گیا۔

ولقد ابیت علی الطوی و اظنہ

حتیٰ انال بہ کریم المأ کل

یعنی میں نے بہت سی راتیں محنت و مشقت میں بسر کیں تا کہ میں ایک باوقار شخص کے شایان شان حلال روزی کما سکوں۔

نبی کریمؐ جن کی بعثت کا مقصد ہی یہ تھا کہ زندگی کو دلکش اور اس کی سختیوں کو خوش آیند بنا کر دکھائیں، یہ شعر سن کر بے پناہ مسرور ہوئے اور آپ نے صحابہ کرام سے مخاطب ہو کر فرمایا کہ کسی عرب کی تعریف نے مجھے کبھی اس حد تک متاثر نہیں کیا کہ مجھ میں اس سے ملاقات کی خواہش پیدا ہو جائے، لیکن سچی بات یہ ہے کہ میں اس شعر کے خالق سے ضرور ملنا چاہوں گا! ذرا تصور کریں کہ ایک ایسی ہستی جس کے چہرۂ اقدس پر ایک نظر ڈال لینا، دیکھنے والے کے لیے سرمدی برکات کا سرچشمہ ہو، ایک بے دین عرب سے اس کے محض اس شعر کی وجہ سے ملاقات کا اشتیاق ظاہر کر رہی ہے۔

آنحضرتؐ کی جانب سے اس شاعر کو ایسی غیر معمولی عزت افزائی سے نوازے جانے کا آخر کیا سبب ہو سکتا ہے؟ اس کی وجہ اس کا یہ صحت افزا اور توانائی بخش شعر ہے جس میں باوقار محنت و مزدوری کی عظمت کو بڑھا چڑھا کر بیان کیا گیا ہے۔ آپؐ کی طرف سے اس شعر کی تعریف آرٹ کے بارے میں ایک بڑے ذی قیمت اصول کی جانب ہماری رہنمائی کرتی ہے اور وہ یہ کہ آرٹ حیات کے تابع ہے، اس سے برتر نہیں۔ ساری انسانی تگ و دو کا منتہائے مقصود زندگی ہے۔ ایسی زندگی جو شوکت، قوت، اور جوش و سرخوشی سے مملو اور سرشار ہو۔ پس تمام انسانی آرٹ کو اسی منتہائے مقصود کا مطیع و منقاد بنانے کی ضرورت ہے اور کسی بھی شے کی قدر و قیمت کے پرکھنے کا معیار یہی ہونا چاہیے کہ اس میں

حیات بخشی کی قدرت کس قدر ہے۔ ارفع آرٹ وہی ہے جو ہماری خوابیدہ قوت ارادی کو بیدار کرتا ہے اور ہمیں زندگی کی آزمائشوں کا مردانہ وار مقابلہ کرنے کی ہمت دیتا ہے ۔ (اس کے برعکس) ہر وہ شے جو ہم پر غنودگی طاری کرے اور ہمیں گردوپیش کے حقائق سے، جن پر غلبہ پانے ہی پر زندگی کا انحصار ہے، چشم پوشی کی ترغیب دے، وہ فرسودگی اور موت کا پیغام ہے۔ آرٹ میں افیون نوشی کی کوئی گنجائش نہیں ہونی چاہیے۔ فن برائے فن کا عقیدہ انحطاط وزوال کی ایک عیارانہ اختراع ہے جس کا مقصد ہمیں دھوکہ دے کر حیات و قوت سے محروم کرنا ہے۔ خلاصہ یہ کہ آنحضرتؐ نے عنترہ کے شعر کی تعریف کر کے ہمیں ہر نوع کے آرٹ کی مناسب جانچ کا اصل الاصول عطا فرمادیا ہے۔

(۲)

.........میری نظر میں آرٹ کو حیات اور شخصیت پر فوقیت حاصل نہیں بلکہ وہ ان کے ماتحت ہے۔ میں نے اپنے اس خیال کا اظہار بہت عرصہ قبل ۱۹۱۴ء میں اسرار خودی میں، اور اس کے بارہ برس بعد زبور عجم کی (آخری) نظم میں ایک بار پھر کیا۔ اس نظم میں میری کوشش یہ رہی ہے کہ ایک ایسے مثالی فنکار کے روحانی ارتقا کی تصویر کشی کروں جس کے ہاں محبت کا اظہار جمال وجلال کی وحدت کی صورت میں ہوا ہو، کیونکہ

دلبری بے قاہری جادوگری است
دلبری با قاہری پیغمبری است

(۲۷)

.........کسی قوم کی روحانی صحت کا انحصار بڑی حد تک اس الہام کی نوعیت پر ہوتا ہے جس کا نزول اس کے شعرا اور فنکاروں پر ہوتا ہے، لیکن (یاد رہے کہ) الہام کوئی ایسی چیز نہیں جس کے انتخاب میں انسان کی اپنی مرضی کو کوئی دخل ہو۔ یہ ایک ایسا عطیہ ہے جسے قبول

کرنے سے قبل، قبول کرنے والا اس کی نوعیت کے بارے میں کسی قسم کی ناقدانہ رائے زنی نہیں کرسکتا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شخصیت جس پر اس کا نزول ہوتا ہے اور الہام کی زندگی، یا اس کے برعکس نوعیت، دونوں بنی نوع انسان کے لیے انتہائی اہمیت کی حامل چیزیں بن جاتی ہیں۔ ایک انحطاط پذیر فنکار کا الہام، اگر اس کے فن میں یہ صلاحیت موجود ہے کہ وہ اس کے رفقاء کے دلوں کو اس کے نغمے یا تصویر کی جانب لبھا سکے، تو (اپنے مضر اثرات کے حوالے سے) ایسی فنکار تن تنہا اٹیلا اور چنگیز خان کے پورے پورے لشکروں سے زیادہ متعلقہ قوم کے لیے تباہ کن ثابت ہوسکتا ہے۔ چنانچہ پیغمبر اسلام نے زمانہ جاہلیت کے سب سے بڑے شاعر، امرؤالقیس کی نسبت جب یہ کہا کہ ''اشعر الشعراء و قایدھم الی النار'' تو آپ کی مراد بھی یہی تھی۔

مشہود کو نامشہود کی تشکیل و تکوین کا اختیار دینے کا مطلب، جسے سائنسی زبان میں فطرت کے ساتھ ہم آہنگی کا نام دیا جاتا ہے، یہ ہے کہ انسانی روح پر اس کی فوقیت کو تسلیم کرلیا جائے، جبکہ قدرت کے حصول کا انحصار اس بات پر ہے کہ فطرت کے مہیجات کا ڈٹ کر مقابلہ کیا جائے، نہ یہ کہ اس کے اثرات و عوامل کے سامنے بلا چون و چرا ہتھیار ڈال دیے جائیں۔ ''ہے'' کو قبول نہ کرنا اور اسے ''چاہیے'' میں بدلنے کے لیے کوشاں رہنا ہی صحت و زندگی کی علامت ہے۔ اس کے علاوہ جو کچھ بھی ہے وہ انحطاط اور موت کے سوا کچھ نہیں، اور خدا اور انسان دونوں کی حیات کا دار و مدار پیہم تخلیق پر ہے۔

حسن را از خود برون جستن خطاست
آنچہ می بایست پیش ما کجاست ؟

ہر وہ فنکار جس کا وجود انسانیت کے لیے آیۂ رحمت ہے، وہ زندگی قبول نہیں کرتا۔ وہ اللہ تعالیٰ کے ساتھ شریک عمل ہوتا ہے اور وقت اور ابدیت کے لمس کو اپنی روح میں محسوس کرتا ہے۔ قحتہ کے بقول ''اس شخص کے برعکس جسے سب چیزیں اپنی اصلی جسامت سے کہ تر، باریک تر اور خالی تر نظر آتی ہوں، ایسا فنکار فطرت کے سب مشہودات

کو بھرپور انداز سے، بڑے پیمانے پر اور فراوانی کیساتھ دیکھتا ہے''۔ دورِ جدید فطرت سے اکتسابِ الہام کے لیے کوشاں ہے لیکن (یاد رہے کہ) فطرت ''ہے'' کے سوا کچھ نہیں اور اس کا ہدف بنیادی طور پر ''چاہیے'' کے حصول کے لیے ہماری تگ و دو کے راستے میں رکاوٹیں کھڑی کرنا ہے، جسے ایک فنکار فقط اور فقط اپنے وجود کی اتھاہ گہرائیوں ہی میں تلاش کرسکتا ہے اور رہا مسئلہ اسلام کی ثقافتی تاریخ کا تو میرا عقیدہ یہ ہے کہ سوائے ایک فن تعمیر کے، اسلامی آرٹ (بشمول موسیقی، نقاشی اور کسی حد تک شاعری کے) ابھی تک درحقیقت عالم وجود ہی میں نہیں آیا۔ میری مراد یہاں اس آرٹ سے ہے جس ما منہائے مقصود انسانی ذات میں خدائی صفات کا انجذاب ہے (تخلقوا باخلاق اللہ) (۲۸) جو انسان کو ایک لامحدود والہام کا سرچشمہ (اجر غیر ممنون) (۲۹) مہیا کرتا ہے، جس کی بدولت وہ بالآخر خلیفۃ اللہ فی الارض کے منصب پر فائز ہو جاتا ہے۔

مقام آدم خاکی نہاد دریابند
مسافران حرم را خدا دھد توفیق

(۳۰)

تعلیقات

۱۔ (تہران: انجمن آثار و مفاخر فرہنگی، ۱۳۷۷شمسی/ ۱۹۹۹ء)۔

۲۔ مرداد ماہ ۱۳۴۰شمسی/ جون ۱۹۶۱ء، ص ۷۔۳۔

3. "Our Prophet's Criticism of Contemporary Arabian

Poetry" ,The New Era, Lucknow, 28 July 1917, p.251, reproduced in Latif Ahmed Sherwani (comp.), Speeches, Writings and Statements of Iqbal, (Lahore: Iqbal Academy, 3rd revised and enlarged edition, 1977), pp. 124 - 125.

4. Muraqqa-i-Chughta'i: Paintings of M.A. Rahman Chughtai, with full Text of Diwan-i-Ghalib, Foreword by Dr Sir Mohammad Iqbal, and Introduction by Dr James H. Cousins (Lahore: Print Printo, n.d.).

۵۔ کلیاتِ اقبال (فارسی) (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، پبلشرز، ۱۹۷۳ء)، ص ۵۷۹، قس: اقبال لاہوری، ''نظر انتقادی پیغمبر اسلام راجع بہ شعر،'' برگردان از سید وزیر الحسن عابدی، در محمد سلیم اختر، اقبال شناسی: جستاری در اندیشہ و ہنر علامہ دکتر محمد اقبال لاہوری (تہران: انجمن: آثار و مفاخر فرہنگی، ۱۳۷۷ شمسی)، ص ۲۳۔

۶۔ اقبال شناسی، ص ۲۴۔

۷۔ (لاہور: شیخ غلام اینڈ سنز، اشاعت دوم، ۱۹۸۳ء)، ص ۱۹۸۔۱۹۷۔

۸۔ ملاحظہ ہو: فٹ نوٹ ۳، بالا۔

۹۔ (مشہد: شرکت بہ نشر، ۱۳۷۲، شمسی)، ص ۲۹۱۔

۱۰۔ اقبال شناسی، ص ۲۰۔

۱۱۔ زندگی وافکار علامہ اقبال لاہوری، جلد اول، ص ۲۹۱۔

۱۲۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ : زیر اہتمام دانشگاہ پنجاب، جلد سوم، لاہور ۱۹۶۸ء، ص ۴۱۔۲۳۶۔

۱۳۔ ایضاً، جلد ۱۸، ۱۹۸۵ء، ص ۸۴۔۸۱۔

۱۴۔ ایضاً، جلد سوم، ص ۲۳۹۔

۱۵۔ ایضاً، جلد ۱۴/۲، ۱۹۸۲ء، ص ۹۔۳۰۸۔

۱۶۔ مزید اطلاعات کے لیے ملاحظہ ہو:

John Canning (ed.), 100 Great Kings, Queens and Rulers of the World (London: Souvenir, 1973), pp.(172-77).

۱۷۔ فرہنگ معین (متوسط) (تہران: امیر کبیر، ۱۳۶۴ شمسی)، جلد پنجم، ''چنگیز خان''۔

۱۸۔ مزید معلومات کے لیے دیکھیے:

Bashir Ahmad Dar, Iqbal and Post - Kantian Voluntarism (Lahore: Bazm-i-Iqbal, 1965), pp.52-72.

۱۹۔ کلیات اقبال (فارسی)، ص ۸۱۔

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۶۵۔

۲۱۔ ایضاً، ص ۹۴۷۔

۲۲۔ ایضاً، ص ۲۱۔

۲۳۔ ''در دل مسلم مقام مصطفیٰ است آبروی ما ز نام مصطفیٰ است''، ایضاً، ص ۱۹۔

۲۴۔ ''تا شعار مصطفیٰ از دست رفت قوم را رمز بقا از دست رفت''، ایضاً، ص ۱۲۸۔

۲۵۔ بہ نقل از اسرار خودی۔ ایضاً، ص ۲۱۔

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۹۰۔

۲۷۔ ایضاً، ص ۵۸۷۔

۲۸۔ صوفیہ کرام کے آثار میں یہ عبارت بالعموم ''حدیث نبویؐ'' کے طور پر پیش کی جاتی ہے، لیکن احادیث کے مستند مجموعوں میں اس کا کوئی نام و نشان نہیں ملتا۔

نیز ملاحظہ ہو: نورالدین عبدالرحمان جامی، نفحات الانس من حضرات القدس ،مقدمہ، تصحیح وتعلیقات از محمود عابدی (تہران: اطلاعات، ۱۳۷۰شمسی)

تعلیقات، ص ۳-۸۷۲۔

۲۹۔ قرآن مجید، ۸۴: ۲۵؛ قرآن مجید ۹۵: ۶۔

۳۰۔ کلیات اقبال (فارسی)، ص ۵۰۵۔

ڈاکٹر معین الدین عقیل

اقبال کے استادِ سخن کا مسئلہ

اقبال کے استادِ سخن کا معاملہ کسی بڑے اختلاف و نزاع کا باعث نہ بنا۔ اس امر کی مسلمہ شہادتیں موجود ہیں کہ اقبال نے آغازِ سخن میں داغ دہلوی سے اصلاح و تلمذ کا سلسلہ شروع کرنا چاہا جو شروع تو ہوا لیکن زیادہ دیر جاری نہ رہ سکا۔ [1] پھر بھی اقبال ایک عمر تک خود کو داغ کا شاگرد بتاتے رہے۔ [2] جب واضح شہادتیں اور قریبی دوست احباب کے بیانات اور خود اقبال کا اعتراف اس بارے میں موجود ہو تو بحث کی گنجائش نہیں رہتی۔ لیکن کیا یہ معاملہ کچھ ایسا نہیں، جیسا کہ غالب کے ساتھ رہا؟ یہ تقریباً طے ہے کہ غالب نے لوگوں کا منہ بند کرنے کے لیے اپنا ایک فرضی استاد گھڑ لیا تھا ورنہ اس نے فخریہ کہہ دیا تھا کہ مجھے مبدأ فیاض کے سوا کسی سے قلمبند نہیں۔ [3] لیکن پھر وہ اس کے تلمذ پر فخر بھی کرتا رہا اور حالی نے گواہی بھی دی ہے کہ ایک پارسی نژاد آدمی اس نام کا تھا جس سے غالب نے کم و بیش دو برس فارسی زبان سیکھی تھی۔ [4] اسی صورت اقبال بھی خود کو تلمیذ داغ بتاتے رہے اور متعدد اشعار داغ کی مدح میں مختلف حوالوں سے کہتے رہے لیکن ان دونوں اکابر شعراء کے ساتھ تلمذ کا معاملہ ''ہر چند کہیں کہ ہے'' نہیں ہے کے مصداق ہے۔

غالب ہی کی طرح اقبال کو بھی ایک استاد کی ضرورت کا احساس رہا ہوگا۔ داغ سے ان کا رجوع کرنا اسی احساس کے تحت تھا لیکن ان کے مزاج کے داغ اور کلام داغ سے مناسبت کا کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ سوا اس کے کہ اس عہد کے ٹکسالی زبان کے سب سے زیادہ معروف اور مستند شاعر داغ ہی تھے اور خاص طور پر وہ شعراء جن کی مادری زبان اردو نہ تھی، داغ سے اصلاح لینا مستند سمجھتے تھے پھر داغ اپنے زمانۂ قیام حیدر آباد میں وہاں میسر آنے والی مالی فراغت کے باعث جو انھیں استاد شاہ ہونے کے سبب حاصل ہو گئی تھی، نو آموز شاعروں کو مایوس نہ کرتے تھے اور جوابی خطوط کے ذریعے اصلاح بھیج دیا کرتے

تھے۔ چنانچہ اقبال نے ضروری سمجھا تو داغ ہی سے بظاہر رجوع کرنا انھیں آسان اور ممکن نظر آیا۔

اقبال واقعتہً مبدأ فیاض ہی تھے، چنانچہ عام روایتوں سے بھی اس امر کی تائید ہوتی ہے کہ داغ سے ان کے تلمذ کا سلسلہ دراز نہ ہو سکا، داغ نے کہہ دیا کہ کلام میں اصلاح کی گنجائش بہت کم ہے۔۵ اقبال داغ کی شاعری سے لطف اندوز رہے اور انھیں داغ کی ناوک فگنی بے حد پسند تھی۔ نوعمری کا زمانہ تھا، داغ کی معاملہ بندی اور واقعہ نگاری میں کشش کا محسوس ہونا یوں بھی فطرت کے عین مطابق تھا لہٰذا اس نوعمری کے عرصے میں ان کی غزلوں میں داغ کا سا انداز بہ آسانی محسوس کیا جا سکتا ہے:

کیا ادا تھی وہ جاں نثاری میں　　تھے وہ مجھ پر نثار ہونے کو

وعدہ کرتے ہوئے نہ رک جاؤ　　ہے مجھے اعتبار ہونے کو

اس نے پوچھا کہ کون چھپتا ہے　　ہم چھپے آشکار ہونے کو ۶

تاب اظہار عشق نے لے لی　　گفتگو کو زباں ترستی ہے ۷

بگڑے حیا نہ شوخی رفتار سے کہیں　　چلتے نہیں وہ اپنا دوپٹہ سنبھال کے

تصویر میں نے مانگی تو ہنس کے دیا جواب　　عاشق ہوئے تھے تم تو کسی بے مثال کے ۸

کوئی شوخی تو دیکھے جب کبھی رونا تھا میرا

کہا بے درد نے کیوں آپ نے مالا پرولی ہے

شب فرقت تصور تھا مرا اعجاز تھا کیا تھا

تری تصویر کو میں نے بلایا ہے تو بولی ہے

وہ میری جستجو میں پھر رہے ہیں خیر ہو یا رب

پتہ میرا بتانے کو قیامت ساتھ ہولی ہے ۹

اس میں کلام نہیں کہ یہ اور ایسے متعدد اشعار داغ کے اثرات کی غمازی کرتے ہیں، لیکن اقبال کا مزاج، ان کا مخصوص رنگ و آہنگ اور پھر موضوعات .... داغ کے اثرات کے متحمل نہ ہو سکتے تھے۔ چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ اقبال نے اپنے ایسے کلام کو خود درخور اعتنا نہ سمجھا اور رد کر دیا۔ بس ایسے اشعار تبرکاً ''باقیات'' جیسے مجموعوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

داغ کے علاوہ اقبال اپنے عہد کے دیگر بزرگ اور نامور شعراء کے بھی معترف رہے۔ مثلاً ارشد گورگانی سے ان کے مشورۂ سخن یا اصلاح لینے کی روایت بھی عام ہوئی۔ ١٠ لیکن یہ واقعہ ثابت نہیں۔ واقعتاً داغ کے علاوہ اقبال نے اگر کسی اور بزرگ شاعر کا اعتراف کیا ہے تو وہ امیر مینائی ہیں۔ بلکہ اقبال امیر مینائی کے نہ صرف معترف حقیقتاً قدر دان تھے اور اس اعتبار سے ان کی نظر میں امیر مینائی کا درجہ داغ کے مقابلے میں کہیں بلند تھا اور وہ ان کے خیال میں ''شاعر بے نظیر'' تھے۔ ١١ اور اقبال نے انھیں ''فن سخن کے استاد''، ''ملک نظم کے بادشاہ'' اور ''تلمیذ الرحمٰن'' قرار دیا۔ وہ ان سے اس حد تک متاثر تھے کہ انھیں ''فخر المتقد مین والمتاخرین'' اور ''حضرت امیر مرحوم روحی فداہٗ'' کہا تھا۔ ١٢ ان کے خیال میں وہ صرف شاعر ہی نہیں بلکہ ان کا درجہ شاعری سے بہت بڑھا ہوا تھا اور وہ ان کے کلام میں ایک خاص قسم کا درد اور ایک خاص قسم کی لے محسوس کرتے تھے۔ ١٣ وہ ان سے اس حد تک متاثر تھے کہ ان کی شاعری اور زندگی پر انگریزی زبان میں ایک مقالہ لکھ کر یورپ کے کسی اخبار یا رسالے میں چھپوانا چاہتے تھے۔ ١٤ اقبال نے اس مقصد کی تکمیل کے لیے امیر کے شاگردوں اور احباب سے حصول معلومات میں معاونت طلب کی، جو شاید میسر نہ آئی اور اقبال یہ منصوبہ مکمل نہ کر سکے اور:

چشم محفل میں ہے اب تک کیف صہبائے امیر

کہہ کر اپنے جذبات کی ترجمانی کرتے رہے اور ان کی شاعری کے حوالے سے امیر کے ایک دیوان ''صنم خانۂ عشق'' کی رعایت سے خود کو ایسا بت پرست کہا، جو اپنے بت کے

سامنے سجدہ ریز بھی ہو جاتا ہے:

عجیب شئے ہے ''صنم خانہ امیر'' اقبال
میں بت پرست ہوں رکھ دی کہیں جبیں میں نے ۱۵

داغ اور امیر اپنے اپنے مخصوص مزاجِ شعری کے باعث ایک دوسرے سے بڑی حد تک مختلف شاعر ہیں۔ عرف عام میں دونوں مختلف دبستانوں علی الترتیب دہلی اور لکھنؤ کی نمائندگی کرتے ہیں لیکن جو متغائر صفات وخصوصیات ان دونوں دبستانوں کی بیان کی جاتی ہیں۔ یہ صفات یکسر ایک دوسرے کو مختلف متضاد ثابت نہیں کرتیں۔ کچھ ایسی ہی مثال داغ اور امیر کی ہے۔ داغ کے ہاں روزمرہ محاورہ دہلی کا ہے، جب کہ زبان کا اسلوب اور چاشنی و مٹھاس لکھنویت لیے ہوئے ہے۔ یہی کچھ امیر کے ہاں ہے۔ وہ لکھنویت کے اوصاف سے متصف ضرور ہیں لیکن زبان کی حد تک ہر جگہ ان پر یہ لازم نہیں کیا جا سکتا۔ پھر ان کے کلام میں خیال اور مضامین بھی ہر جگہ لکھنویت لیے ہوئے نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ امیر پر داغ کی پیروی کا الزام عائد ہوا کہ انھوں نے داغ کی مقبولیت کو دیکھ کر داغ کا رنگ اختیار کر لیا۔ واقعہ یہ ہے کہ دہلویت اور لکھنویت، دونوں کے بارے میں جو غیر منطقی تعبیریں کر لی گئی تھیں ان کی بہترین تردید امیر اور داغ کے موازنے سے سامنے آسکتی ہے۔ داغ کی شاعری میں ابتذال اور سوقیانہ پن بہت نمایاں ہے اور عمر کے آخری عرصے میں یہ عروج پر نظر آتا ہے۔ جبکہ امیر کا شاعرانہ اسلوب اور مزاج بالعموم متانت، ٹھہراؤ اور سنجیدگی لیے ہوئے ہے لیکن گاہے ماحول کا اثر بھی موجود ہے۔

اقبال کی شاعری کا دور اول دراصل امیر کے شاعرانہ اسلوب اور مزاج کی عکاسی کرتا ہے۔ داغ کے معترف وہ رہے لیکن محض زبان کی خصوصیات کی حد تک۔ امیر کا رنگ ان کے ہاں زیادہ گہرا اور دیرپا رہا۔ یہاں تک کہ اقبال نے ...... غزلوں سے قطع نظر، جو بعد میں انھوں نے یوں بھی مقابلتہً کم ہی تخلیق کیں ...... نظموں میں امیر کا انداز خاصا نمایاں ہے ...... اور متعدد نظموں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ چنانچہ ان کے ابتدائی عہد کے

کلام میں دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ کے مخصوص اور مشترک طرز و اسلوب کی جھلک صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ ذرا یہ اشعار دیکھیے ...... ان میں لکھنویت کی مبینہ اور معروف خصوصیات کس قدر عام ہیں:

آنکھ میں ہے جوش اشک اور سینے میں سوزاں ہے دل
یاں سمندر رکھ دیا اور واں سمندر رکھ دیا
کشتۂ رخسار کا ظاہر نشاں ہو اس لیے
قبر پر اس نے ہماری سنگ مرمر رکھ دیا

۱۶

شرم آئی جب رگ دل سے لہو نکلا نہ کچھ
آب میں ہے غرق گویا نیشتر فصاد کا

۱۷

کوچۂ یار میں ساتھ اپنے سلایا ان کو
بختِ خفتہ کو مرے پاؤں دعا دیتے ہیں

۱۸

حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے ابتدائی عہد سخن میں بھی خود کو کسی مخصوص رجحان، اسلوب اور دبستان میں محدود نہ رکھا۔ وہ بیک وقت امیر و داغ اور فارسی و اردو کے مسلمہ اساتذہ سخن سے یکساں استفادہ کرتے رہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے ...... ان میں شاعر کسی مخصوص دائرے میں اسیر نظر نہیں آتا۔ یہ غزل ۱۸۹۵ء کی بیان کی جاتی ہے، لیکن اس میں عمر کی مناسبت سے نوآموزی نہیں پختگی صاف نمایاں ہے:

رنگ لائی ہیں عبادت کا مری مے خواریاں
روکشِ سجدہ مری ہر لغزش مستانہ ہے
ہو گیا میری جبیں سے بت پرستی کا ظہور

خط پیشانی رگ سنگ در میخانہ ہے

کچھ خبر پوچھیں اسیر زلف پیچاں کی مگر

سو زبانیں اس کی ہیں کیا اعتبارِ شانہ ہے

دیکھ مغرب کی طرف سے جھومتا آتا ہے کیا

ساقیا بادل نہیں اڑتا ہوا مے خانہ ہے

ان اشعار سے فارسی اسالیب اور الفاظ کا دروبست اور تراکیب کی بندش جیسی صفات یہ ظاہر کرتی ہیں کہ شاعر دبستانی کشمکش سے بے نیاز ہے۔ یہ خیال کہ اقبال، داغ کے اسیر سخن رہے ہیں، تو لکھنوی مزاج کے ان شعروں کو کس شمار میں رکھا جائے گا:

چلتے ہوئے کسی کا جو آنچل سرک گیا

بولی حیا، حضور، دوپٹہ سنبھال کے

حسرت نہیں کسی کی تمنا نہیں ہوں میں

مجھ کو نکالیے گا ذرا دیکھ بھال کے[۲۰]

اس غزل کا یہ شعر امیر کے رنگ کی ایک طرح نمائندگی کرتا ہوا نظر آتا ہے:

موتی سمجھ کے شان کریمی نے چن لیے

قطرے جو تھے مرے عرق انفعال کے

اور یہ تمام تر غزل اسی رنگ لکھنویت کی بھرپور عکاسی کرتی ہے، چند اشعار دیکھیے:

تصور بھی جو بندھتا ہے تو خال روئے جاناں کا

بلندی پر ستارہ ہے شب تاریک ہجراں کا

اڑا جب طائر رنگ حنا لیلیٰ کے ہاتھوں سے

وہیں پھندا بنایا قیس نے تار رگ جاں کا

سمٹ کر تنگی دل سے سویدا بن گیا آخر

خیال آیا اگر دل میں تری زلف پریشاں کا

ہماری شور بختی کا اثر اتنا تو۔ ہو یا رب
نہ ہو زخم جگر محتاج قاتل کے نمکداں کا

۲۱

صرف اسی حد تک نہیں...... اقبال نے امیر کے اسلوب کے علاوہ مضمون آفرینی میں بھی امیر سے استفادہ کیا ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے:

تڑپ کے شان کریمی نے لے لیا بوسہ
کہا جو سر کو جھکا کے گناہ گار ہوں میں

۲۲

پھر امیر کا یہ شعر دیکھیے:

پھر اس کی شان کریمی کے حوصلے دیکھے
گناہ گار یہ کہہ دے گناہ گار ہوں میں

۲۳

اقبال کا یہ شعر تقلید داغ کی مثال میں پیش کیا جاتا ہے:

لڑکپن کے ہیں دن صورت کسی کی بھولی بھولی ہے
زبان میٹھی ہے، لب ہنستے ہیں پیاری پیاری بولی ہے

۲۴

لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہاں اقبال نے امیر کی زمین سے استفادہ کیا ہے۔ امیر کی غزل کے دو شعر یہ ہیں:

عجب عالم ہے اس کا وضع سادی شکل بھولی ہے
کھبی جاتی ہے دل میں کیا رسیلی نرم بولی ہے
گھٹا کی سیر حجرے سے نکل کر دیکھ اے زاہد
نہانے کو یہ چوٹی حور نے جنت میں کھولی ہے ۲۵

اقبال نے امیر کے اس آخری شعر میں موجود تشبیہ کو ایک جگہ یوں استعمال کیا ہے:

اٹھی اول اول گھٹا کالی کالی
کوئی حور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی

۲۶

یا امیر کا یہ شعر:

امیر ایسے شگفتہ ہیں مضامیں نازک و شیریں
غزل کیا ہے یہ پھولوں سے بھری گل چیں کی جھولی ہے

۲۷

یہ خیال اقبال کے ہاں دیکھیے کہ کس رنگ میں نظم ہوا ہے:

گل مضموں سے اے اقبال یہ سہرا ہے ناصر کا
غزل میری نہیں ہے یہ کسی گل چیں کی جھولی ہے

۲۸

شاعری کے اس ابتدائی دور میں، جو ۱۸۹۵ء سے ۱۹۰۵ء تک دس سالوں پر محیط ہے، اقبال بظاہر داغ و امیر کی اسیری سے نکل کر حافظ و نظیری اور بیدل و غالب کے فن کو چھونے کی منزلوں میں قدم رکھ چکے تھے اور پھر قیام یورپ کے دوران گوئٹے اور ملٹن ان کا مقصود نظر بن گئے تھے...... اس کے باوجود اور......

چشم محفل میں ہے اب تک کیف صہبائے امیر

کے مصداق، اقبال امیر کے سحر سے یکسر دامن نہ چھڑا سکے۔ ان کی مقبول اور مؤثر نظمیں ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ'' اس امر کی واضح مثالیں ہیں۔ یہ دونوں نظمیں جدید اردو شاعری میں صنف 'واسوخت' کی عمدہ اور منفرد مثالیں ہیں...... اور ان کی تخلیق کے پس پشت دراصل واسوخت کے ایک نمائندہ شاعر ہونے کی وجہ سے امیر پھر اقبال کے دل نشیں اسلوب کا وسیلہ بن گئے ہیں۔ اس طرح کم از کم ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ'' کی تخلیق تک،

جنھیں اقبال نے ۱۹۱۱ء اور ۱۹۱۳ء میں تخلیق کیا، اقبال اپنے اسلوب میں امیر سے فیض پاتے نظر آتے ہیں۔

واسوخت شاعری کی ایسی صنف ہے جس میں شاعر اپنے محبوب سے اپنی وفاداری اور اخلاص کا ذکر کرتے ہوئے اس کی بے رخی اور بے توجہی اور غیروں سے اس کے التفات کا گلہ کرتا ہے لیکن پھر اس نظم کا اختتام محبوب سے اس کے تعلقات کی دوبارہ استواری پر منتج ہوتا ہے۔ ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ'' اپنے نفس مضمون اور نوعیت کے لحاظ سے جدید اردو شاعری میں واسوخت کی عمدہ او رمخصوص مثالیں ہیں۔ اگرچہ واسوخت کا میدان بہت محدود ہے اور چند متعینہ موضوعات ہی شاعر کا محور رہتے ہیں۔ اس میں وہ وسعت نہیں جو غزل، قصیدے اور مثنوی میں ہے، اس لیے اس میں طبع آزمائی اور اظہارِ فن کے امکانات کم سے کم ہوتے ہیں لیکن اقبال نے اسے اپنے جذبات کی شدت اور بیان کے زور و اثر سے نہایت دل کش اسلوب کا حامل اور وسعت اور بلندی کا امین بنا دیا ہے۔ یہی کچھ امیر نے اس صنف میں کیا تھا۔ انھوں نے کل سات واسوخت لکھے تھے۔ ۲۹

لیکن اپنے طرز ادا اور جولانی طبع کے باوصف اسے فن کی معراج پر پہنچا دیا اور اس صنف میں وہ جاذبیت اور دل نشینی پیدا کر دی کہ اقبال نے ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ'' کے لیے، ان میں پیش کردہ خیالات اور موضوعات کو بیان کرنے کے لحاظ سے اس سے بہتر کوئی اور صنف مناسب نہ سمجھی۔ یہ یقین کیا جا سکتا ہے کہ اقبال نے جو یوں بھی امیر سے ان کے فن کی نسبت سے ذہنی قرب و مناسبت رکھتے تھے، اپنی ان اہم اور مقبول نظموں کے لیے امیر کی واسوخت نگاری کی مثال کو سامنے رکھ کر خود بھی اس میں طبع آزمائی کی اور پھر اپنی نظموں ''شمع و شاعر'' اور ''خضر راہ'' میں بھی اسی صنف و اسلوب کو نئی اور مختلف صورتیں دیں۔ یوں دیکھا جائے تو اقبال کی شاعری میں، اسلوب و طرز ادا کے لحاظ سے کسی اور اردو شاعر کے مقابلے میں امیر نے اقبال کا ان کے دورِ عروج تک

ساتھ دیا ہے۔

حواشی

۱۔ جاوید اقبال نے اس ضمن میں متعدد شہادتیں و حکایتیں یکجا کی ہیں۔ ''زندہ رود'' (لاہور، ۲۰۰۰ء)، ص ۱۱۶۔۱۱۹۔

۲۔ ایضاً، ص ۱۱۹۔

۳۔ حالی، سید الطاف حسین، ''یادگار غالب'' (لکھنؤ ۱۹۳۲ء)، ص ۱۷۔

۴۔ ایضاً۔

۵۔ عبدالقادر شیخ، ''مقدمہ''، ''بانگ درا'' (لاہور ۱۹۵۹ء) ص ز۔

۶۔ ''باقیات اقبال'' مرتبہ: سید عبدالواحد معینی و محمد عبداللہ قریشی (لاہور ۱۹۷۸ء)، ص ۴۳۴۔۴۳۵۔

۷۔ ایضاً، ص ۳۹۲۔

۸۔ ایضاً، ص ۳۹۰۔

۹۔ ایضاً، ص ۴۰۴۔

۱۰۔ لالہ سری رام ''جمخانہ جاوید'' جلد اول (دہلی ۱۹۰۷ء) ص ۳۰۷۔

۱۱۔ اقبال، مراسلہ مطبوعہ ''پنجۂ فولاد'' ۲۸ فروری ۱۹۰۳ء، مشمولہ: محمد عبداللہ قریشی ''معاصرین اقبال کی نظر میں'' (لاہور ۱۹۷۷ء)، ص ۲۳۔

۱۲۔ اقبال ''مقالات اقبال'' مرتبہ: سید عبدالواحد معینی (لاہور ۱۹۶۳ء)، ص ۲۳۔۲۶۔

۱۳۔ محمد عبداللہ قریشی ''معاصرین اقبال کی نظر میں'' ص ۲۴۔

۱۴۔ ایضاً،ص ۲۴۔۲۵۔

۱۵۔ ''باقیاتِ اقبال''، ص ۳۳۶۔

۱۶۔ ایضاً، ص ۳۸۱۔

۱۷۔ ایضاً، ص ۳۷۹۔

۱۸۔ ایضاً، ص ۳۸۰۔

۱۹۔ فقیر سید وحید الدین'' روزگار فقیر'' جلد دوم (لاہور ۱۹۶۵ء) ، ص ۲۵۱۔۲۵۲۔

۲۰۔ ''باقیاتِ اقبال'' ص ۳۹۱۔

۲۱۔ ایضاً، ص ۳۸۳۔۳۸۶۔

۲۲۔ ایضاً، ص ۴۳۸۔

۲۳۔ ''صنم خانۂ عشق'' (کراچی ۱۹۶۴ء)، ص ۱۳۷۔

۲۴۔ ''باقیاتِ اقبال''، ص ۴۰۳۔

۲۵۔ ''صنم خانۂ عشق''، ص ۲۰۸۔

۲۶۔ ''بانگ درا''، ص ۴۸۔

۲۷۔ ''صنم خانۂ عشق''، ص ۲۰۸۔

۲۸۔ ''باقیاتِ اقبال''، ص ۴۰۶۔

۲۹۔ مشمولہ ''شعلۂ جوالا'' جلد اول، مجموعہ واسوخت، مرتبہ: فدا علی عیش (لکھنؤ، سنہ ندارد) ، ص ۷۸۔۱۷۴، و نیز ''اردو'' جنوری ۱۹۵۸ء، مرتبہ: کریم الدین احمد، ص ۵۵۔۶۸۔

ڈاکٹر طاہر تونسوی

فکرِ اقبال کے ترقی پسندانہ زاویے

مجھے خبر ہے
یہ میرے وجدان نے کہا ہے
وہ علم کا بے کراں سمندر
وہ عقل و دانش کا اک شجر ہے
مجھے خبر ہے
وہ جس کی شاخوں نے فہم و ادراک کو بھی جوشِ جمال بخشا
اور چاندنی کے کنول اُگائے ہیں تیرگی میں
طلسم توڑا ہے ظلمتوں کا
نئی سحر کا شعور اُبھرا کہ اس نے
ہر لفظ کے معانی بدل دیئے ہیں
مجھے خبر ہے
وہ جس نے بانگِ درا کی صورت
خضرِ رہ کا پیام بخشا
وہ جس نے ضربِ کلیم دے کر خوابِ غفلت سے یوں جگایا
کہ ہم نے زنجیریں توڑ ڈالیں
مجھے خبر ہے
پیامِ مشرق سے جس نے سوزِ دروں کا ہم کو پتا بتایا
وہ ارمغانِ حجاز اس کا پیام بن کر جہاں میں آئی

پیام جس نے ہمارے ذہنوں میں فلسفے کے

رازِ پیچیدہ کھول ڈالے

مجھے خبر ہے

کہ پھر ہماری ہدایتوں کو

بالِ جبریل کا نشانِ عظیم بخشا

مجھے خبر ہے

کہ روحِ غالب بھٹک رہی تھی خلد کی بے پایاں وسعتوں میں

زمیں پہ اُتری

تو اس نے اقبال نام پایا

مجھے خبر ہے

یہ میرے وجدان نے کہا ہے

وہ علم کا بے کراں سمندر

وہ عقل و دانش کا ایک شجر ہے [1]

(ڈاکٹر طاہر تونسوی)

حقیقت بھی یہی ہے کہ علامہ اقبال نے اپنی شاعری کے تناظر میں جن خیالات و افکار کو منکشف کیا ہے اس کی تفہیم کے لیے اقبالیات کی اصطلاح وضع کی جا چکی ہے اور اس نے جن تصورات اور نظریات کو شعر کے قالب میں ڈھالا ہے اس کی وسعت، ہمہ گیری اور آفاقیت کا اندازہ وہی لوگ کر سکتے ہیں جنہوں نے کلام اقبال کا گہری نظر سے مطالعہ کیا ہے۔ حیات انسانی اور اس سے پیدا شدہ کیفیات کا کون سا ایسا نکتہ اور زاویہ ہے جو اقبال کے ذہن رسا کی گرفت میں نہیں آیا۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ علامہ اقبال اس

۱۔ روح آدم کا مسیحا، از ڈاکٹر طاہر تونسوی

عہد کے مروجہ مشرقی اور مغربی دونوں علوم سے نہ صرف واقفیت رکھتے تھے بلکہ بعض پر انہیں مکمل عبور حاصل تھا اور اس پر اسلامی و قرآنی علوم پر قدرت مستزاد۔۔۔۔ علامہ اقبال کے کلام کا مطالعہ کریں تو پتہ چلتا ہے کہ ان کے باطن میں جو درد اور سوز مندی تھی وہی ان کے فکری نظام کی اساس بنی اور وہ بنی نوع انسان کی حالتِ زار دیکھ کر تڑپ اُٹھتے تھے اور اس طرح وہ کہہ اُٹھے

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزومندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

شانِ خداوندی نہ لینے اور مقامِ بندگی نہ دینے کی جو کیفیت علامہ اقبال کے ہاں موجود دکھائی دیتی ہے اس کی بنا پر ایک اقبال شناس عبدالرحمٰن طارق نے لکھا ہے:

''اقبال ایک رقیق القلب، ہمدرد نوع انسانی ہونے کے لحاظ سے مظلوم اور نادار و بیکس لوگوں کا مخلص و بے ریا دوست ہے جب اس نے سرمایہ دار طبقے کے گوناگوں مظالم اور مزدور و مزارع کی غیر متناہی حق تلفیاں دیکھیں تو اس کے ساز دل سے بے اختیار کچھ دردناک اور پرسوز نغمے اُٹھے جو اس نے منصفانہ نظر سے موزوں کر دیے اور پھر موجودہ اقتصادی مصائب کو رفع کرنے کا ایک فطری اور قابلِ عمل دستور بھی ہمیں بتاتا چلا گیا'' ۲

یوں دیکھیں تو علامہ اقبال نے استحصالی طبقوں کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی بلکہ پسے ہوئے مظلوم طبقوں کی حمایت بھی اور ان کے جذبات واحساسات کے ترجمان بھی بن گئے، اس تناظر میں ان کے کلام میں سرمایہ دار اور محنت کش، جاگیردار و دہقان وکسان، زمیندار اور مزارع اور آجر و اجیر کے درمیان ہونے والی کشمکش کا بھرپور انداز میں اظہار م

۲۔ جوہر اقبال، از عبدالرحمٰن طارق۔ ص ۳۲۸،

ملتا ہے اور یہ بات ان کے ترقی پسندانہ رویوں کی غماز بھی ہے اور عکاس بھی۔کلیات اقبال کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ علامہ اقبال کے ہاں ان ترقی پسندانہ زاویوں کی ابتدا بانگِ درا کی نظم خضرِ راہ کے عنوان سرمایہ ومحنت سے ہوتی ہے اور پھر اس کا سلسلہ چل نکلتا ہے اور جوں جوں اقبال کا مطالعہ وسیع تر ہوتا جاتا ہے توں توں ان رویوں اور زاویوں میں بھی تیزی اور تندی آتی جاتی ہے اور وہ ایک انقلابی شاعر کی شکل میں سامنے آتے ہیں اس حوالے سے ان کے کلام سے چند نمونے یہ ہیں۔

''شانِ دہقان (بانگِ درا)، لینن خدا کے حضور میں (بالِ جبریل)، فرمانِ خدا (بالِ جبریل)، الارض للّٰہ (بالِ جبریل) ارض ملکِ خداست (جاوید نامہ)، خطاب بہ ملت روسیہ (جاوید نامہ) صحبتِ رفتگاں در عالمِ بالا، ٹالسٹائی، کارل مارکس، سہگل، مزدک، کوہکن (پیامِ مشرق)، مردِ مزدور (پیامِ مشرق)، ابلیس اپنے مشیروں سے (ارمغانِ حجاز)، پنجاب کے دہقان سے (بالِ جبریل)، اس طرح کی بہت سی نظمیں اور بہت سے متفرق اشعار علامہ اقبال کے ان رویوں کی نشاندہی کرتے ہیں جن میں سماج کے دشمنوں کی مذمت بھی کی ہے اور ان کے عزائم کو بے نقاب بھی کیا ہے اور ''اپنی دنیا آپ پیدا کر اگر زندوں میں ہے'' کا درس دیتے ہوئے انہیں ایسی منفی قوتوں کے خلاف آواز بلند کرنے کی جانب واضح اشارات کئے ہیں اس لیے کہ علامہ اقبال ان کے منفی رویوں سے نہ صرف نفرت کرتے ہیں بلکہ ان کے دل دردمند میں کراہٹ بھی پیدا ہوتی ہے اور وہ شدید دکھ کا احساس کرتے ہوئے ان کے خلاف نبرد آزما ہونے اور عملی جہاد کرنے کی تلقین ہی نہیں تاکید بھی کرتے ہیں اور ان کی آرزو اور خواہش بھی یہی ہے

کہ سرمایہ دار و جاگیردار کے ہتھکنڈوں کو نہ صرف ناکام بنایا جائے
بلکہ انہیں پوری قوت اور توانائی سے جڑ سے بھی اکھاڑ کر پھینک دیا
جائے تاکہ ان کا بیج پھر سے نہ پنپ سکے اور بقول خلیفہ عبدالحکیم
''اقبال کی تمام شاعری اور اس کے افکار اور جذبات پر جو چیز
طاری معلوم ہوتی ہے وہ تمنائے انقلاب ہے''۔ ؎۳

میرے نزدیک یہاں صرف تمنائے انقلاب کی صورت نہیں بلکہ انقلابی عملا ور
ایک پائیدار تبدیلی کی آرزو جلوہ گر نظر آتی ہے اور وہ اس تمنا کو عمل شکل میں دیکھنے کے
طلب گار ہیں چنانچہ جہاں وہ اس بات کا اظہار کرتے ہیں کہ:

بندۂ مزدور کو جا کر مرا پیغام دے
خضر کا پیغام کیا ہے یہ پیامِ کائنات
اٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے
مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے
کرمکِ ناداں طوافِ شمع سے آزاد ہو
اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہو
حکمِ حق ہے لیس للانسان الا ماسعٰی
کھائے کیوں مزدور کی محنت کا پھل سرمایہ دار

اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو
کاخِ امراء کے درودیوار ہلا دو

۳۔ فکرِ اقبال، از خلیفہ عبدالحکیم، ص ۱۷۱۔

جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہ ہو روزی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو

فرمانِ خدا (فرشتوں سے) میں علامہ اقبال نے جولب ولہجہ اختیار کیا ہے وہ ایک بھرپور انقلابی کا ہے اور یہ انقلابی رویہ ایک دن میں پیدا نہیں ہوا اور نہ ہی یہ اچانک بیدار ہوا ہے بلکہ اس کے پس منظر میں برس ہا برس کا مشاہدہ اور سوچ وفکر کا عمل کارفرما ہے اور جس کا اظہار جا بجا ان کے کلام میں ہوا ہے اور اس کے پیچھے وہ دردمندی اور کرب ہے جس کا تذکرہ پہلے ہوا ہے۔ علامہ اقبال جب مزدور و مزارع کی حالت دیکھتے ہیں تو ان کے معجز نما قلم سے یوں احتجان بلند ہوتا ہے:

تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ
دنیا ہے تری منتظرِ روزِ مکافات

سرما کی ہواؤں میں ہے عریاں بدن اس کا
دیتا ہے ہنر جس کا امیروں کو دوشالہ

اور پھر بانگِ درا کی نظم شانِ دہقان میں علامہ اقبال حقیقت سے پردہ اٹھاتے ہوئے آشنا اپنی حقیقت سے ہو دہقان ذرا:

بے خبر تو جوہر آئینۂ ایام ہے
تو زمانے میں خدا کا آخری پیغام ہے

تک اسے اپنی تقدیر بدلنے کا درس دیتے ہیں اس میں عزم وہمت اور حوصلہ پیدا کرتے ہیں اور اس میں جرأت پیدا کرنے لیے کہہ اٹھتے ہیں:

گیا دورِ سرمایہ داری گیا تماشا دکھا کر حواری گیا

اس تناظر میں دیکھیں تو علامہ اقبال معاشرے کے بے کس طبقوں میں صدائے احتجاج بلند کرنے اور اپنے حقوق کو حاصل کرنے کی امنگ بیدار کر رہے ہیں۔ ستم رسیدہ قبیلے کے ان لوگوں کے لیے وہ ایک پیامبر کی حثیت سے برملا کہتے ہیں:

جس میں نہ انقلاب موت ہے وہ زندگی
روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب

سچ تو یہ ہے کہ علامہ اقبال کیا س پیغام میں عالمگیریت بھی ہے اور آفاقیت بھی جوان کی شاعری کو محدود سے لامحدود کر دیتی ہے اور وہ اپنے ترقی پسندانہ رویوں اور کلام کے زاویوں سے وہ بیسویں صدی کے مظلوم طبقے کے سب سے بڑے داعی نظر آتے ہیں۔

علامہ اقبال

اور دوسرے بڑے شعراء

ڈاکٹر محمد آفتاب احمد

علامہ اقبال کا فکروفن جن منفرد اور اعلیٰ خصوصیات کا حامل ہے وہ اوصاف دوسرے شعراء میں کم دیکھنے میں آتے ہیں۔ اگر ہم یہ کہیں کہ شاعری اب تک علامہ کا ہمسر اور ہم نوا پیدانہیں کرسکی تو بے جا نہ ہوگا۔ یہ حقیقت ہے کہ دوسرے بڑے بڑے شعراء کے مقابلے میں آپ کا درجہ خاصا بلند و بالا ہے۔ شعراء کے موازنے سے علامہ کی فضیلت اور ان کے مرتبے کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

میر تقی میر اور ہمعصر شعرا

میر تقی میؔر ایک بلند پایہ اور صاحبِ طرز شاعر تھے انہوں نے اپنے زوال پذیر دور کی عمدہ طریقے سے عکاسی کی۔ اس دور میں ہر طرف افراتفری، انتشار، فتنہ و فساد، مایوسی اور بے عملی کا دور دورہ تھا۔ انہوں نے ان ہی عوامل کو شعری جامہ پہنایا۔ میؔر آہ و درد اور سوز و مایوسی کے شاعر تھے وہ غم کے ترجمان تھے۔ مگر ان میں حالات کا مقابلہ کرنے کی جرأت نہ تھی۔ انہوں نے زندگی سے فرار کی راہ اختیار کی اور رنج و الم کو اپنا مونس و رفیق بنالیا کم و بیش یہی صورتِ حال میر تقی میؔر کے ہم عصر شعراء کی تھی۔ خواجہ میر درد جیسے بڑے اور بزرگ شاعر جو شاعری کو ''فنِ شریف'' خیال کرے تھے۔ وہ بھی حالات کا مقابلہ نہ کرسکے اور تصوف کی حسین و جمیل جنت میں گوشہ ٔ عافیت ڈھونڈ نکالا۔ اسی طرح مرزا محمد رفیع سوؔدا جیسے بلند

آہنگ، گھن گھرج اور دھوم دھام والے شاعر بھی قصیدہ گوئی اور ہجونگاری کی راہ پر چل پڑے اور تنقید و تنقیص سے جی بہلاتے رہے۔ انشاء اللہ خان انشآ کا بھی تقریباً یہی حال تھا وہ بھی حقائق حیات سے منہ موڑتے رہے اور فرار کی نئی نئی راہیں تراشتے رہے، اُس زمانے کے دوسرے شعراء کا بھی کم و بیش یہی حال رہا۔

مرزا غالبؔ

مرزا غالبؔ نے پہلی بار اردو شاعری کو فلسفے سے آشنا کیا اور غور و فکر کی نئی نئی راہیں کھولیں۔ ان کی شاعری میں نازک خیالی، افکار کی بلندی، جدّت طرازی اور رمز شناسی کی خوبیاں موجود ہیں۔ تصورت کے اعلیٰ مضامین ہیں وہ بنیادی طور پر معاملات دل کے شاعر تھے انہوں نے غزل کے ساتھ ساتھ قصیدے کو بھی نیا رنگ دیا مگر ان میں بھی حالات کا مقابلہ کرنے کی ہمت نہ تھی۔ اپنے ذاتی مفاد کی خاطر دوسروں کی مدح میں قصیدے لکھتے رہے۔ علامہ اقبال فرماتے ہیں:

> ''غالب واقعی بہت بڑا شاعر تھا لیکن محض پنشن میں اضافے کے خیال سے سرکار انگلشیہ کی مدح میں قصائد لکھنا بڑے افسوس کی بات ہے''1

ذوق

ذوق استادِ سخن اور ماہر فن تھے۔ صاف ستھری زبان میں شعر کہتے تھے۔ قصیدہ گوئی میں نہایت اعلیٰ اور منفرد مقام رکھتے تھے۔ بلند پایہ شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ بادشاہ کے استاد بھی تھے مگر ناموافق حالات سے عہدہ برا ہونے کی سکت نہیں رکھتے تھے وہ تمام عمر قلعے کے وظیفے پر بسرِ اوقات کرتے رہے۔

انیس و دبیر

یہ دونوں شاعر زبان کے بڑے اساتذہ میں شمار ہوتے ہیں۔ زبان کی صفائی اور روزمرہ کے استعمال کے ماہر تھے۔ منظر نگاری اور بیان پر پوری قدرت اور مہارت رکھتے تھے۔ مگر ان کا مقصد رونا اور رُلانا تھا۔ خواہشوں کا ماتم کرنا تھا۔ وہ زندگی اور عمل سے فرار چاہتے تھے۔ ان کی شاعری میں افسردگی اور مایوسی ہے۔ علامہ اقبال نے اس صورتِ حال کے بارے میں سراج الدین پال کو اپنے 19 جولائی 1914ء کے خط میں تحریر فرمایا۔

''جس قوم میں طاقت اور توانائی مفقود ہوجائے جیسا کہ تاتاری یورش کے بعد مسلمانوں میں مفقود ہوگئی تھی تو پھر اس کا نقطۂ نگاہ بدل جاتا ہے۔ اس کے نزدیک ناتوانی ایک حسین و جمیل شے ہوجاتی ہے اور ترکِ دنیا موجب تسکین ۔ اس ترکِ دنیا کے پردے میں ضعیف قومیں اپنی سُستی اور کاہلی اور شکست کو جو اُن کو تنازع البقا میں نصیب ہوتی ہے۔ چھپایا کرتی ہیں۔ خود ہندوستان کے مسلمانوں کو دیکھیے ان کے ادبیات کا انتہائی کمال لکھنؤ کی مرثیہ گوئی پر ختم ہوا۔''2

مرقع چغتائی کے دیباچے میں علامہ تحریر فرماتے ہیں۔ ''زوال پذیر فن قوم کے لیے چنگیز خان کے لشکروں سے زیادہ تباہ کن ثابت ہوسکتا ہے۔''

علامہ نے ایک بار حفیظ جالندھری سے فرمایا:

''..........ایک بات یاد رکھو اپنے اشعار میں رونے دھونے کی تبلیغ سے باز رہنا۔ رونا رُلانا بہت ہو چکا۔ لوگوں کو ہمت و حوصلہ درکار ہے''3

علامہ نے ایک اور جگہ فرمایا:

''اُس شاعر پر حیف ہے جو قومی زندگی کی مشکلات و امتحانات میں دلفریبی کی شان پیدا کرنے کے بجائے فرسودگی و انحطاط کو صحت اور قوت کی تصویر بنا کر دکھائے اور اس طور اپنی قوم کو ہلاکت کی طرف لے جائے''۔4

اِن شعراء کی شاعری یاس، حسرت اور ناکامی کی شاعری تھی اور یہ اسی کو کمال اور خوبی خیال کرتے تھے اس کے برعکس علامہ کی شاعری سینہ سپر ہوجانے کی شاعری ہے، امید اور کامیابی کی شاعری ہے، زندہ رہنے اور آگے بڑھنے کی شاعری ہے۔ حُریت اور انقلاب کی شاعری ہے۔ جوش ولولہ، سخت کوشی اور جہد مسلسل کی شاعری ہے، آپ کی شاعری افسردگی حزن و ملال، حسرت و ناکامی کی شاعری نہیں بلکہ رجائیت، امید اور استقلال کی شاعری ہے۔ ان شعراء کے علاوہ دو شعراء ایسے بھی تھے۔ جو قوم کی کھوئی ہوئی عظمت و حشمت کے متلاشی تھے۔ یہ تھے حاؔلی اور اکبر الہٰ آبادی۔ لیکن حاؔلی کی آواز میں دھیما پن تھا۔ جوش و خروش نہ تھا۔ انہوں نے قوم کی عظمت پارینہ کے قصے دردانگیز آواز میں سنائے مگر مسلمانوں کی عظمت کے دوبارہ حصول کیلیے وہ کچھ نہ بتا سکے اور نہ مستقبل کے لیے وہ کسی راہ کا تعین کر سکے۔ اسی طرح اکبر الہٰ آبادی نے ملت کو غیرت دلانے کے لیے اپنے شوخ اور طنز بھرے تیر تو برسائے مگر ان کا انداز بیان مزاحیہ رہا، کھل کر میدانِ عمل میں نہ آئے، ہمیشہ حال کو بُرا کہتے رہے مگر خود مستقبل کے راہنما نہ بن سکے جبکہ علامہ اقبال ماضی، حالی اور مستقبل کے شاعر ہیں۔ ان کا انداز بیان نہایت مؤثر ہے۔ ان کی آواز میں ایک دبدبہ ہے، زور ہے علامہ نے شاعری کے لیے جو لہجہ اپنایا، اس میں جلال ہے، اس میں روحانی بیداری ہے اور زندہ رہنے کا سبق ہے۔

شوپن ہار

شوپن ہار ایک قنوطی فلسفی تھا وہ زندگی کو ایک مصیبت اور بیکار شے قرار دیتا تھا۔ وہ زندگی سے نا اُمید تھا۔ اُسے زندگی میں کسی قسم کی کشش یا خوشی محسوس نہیں ہوتی تھی جبکہ علامہ اقبال زندگی، امید اور یقین کے شاعر ہیں علامہ کے نزدیک زندگی، طاقت کا سرچشمہ ہے۔ اس میں بہت بڑی قوتِ تسخیر موجود ہے۔ علامہ حیاتِ انسانی کو بیکار شے یا مصیبت خیال نہیں کرتے بلکہ زندگی کو انسان کی کامیابی اور نشو ونما کا سرچشمہ قرار دیتے ہیں۔ زندگی علامہ کے نزدیک ایک ایسا جوہر ہے جو مرنے کے بعد بھی نہیں مَرتا۔

فرشتہ موت کا چھوتا ہے گو بدن تیرا
تیرے وجود کے مرکز سے دور رہتا ہے
آشکارا ہے یہ اپنی قوتِ تسخیر سے
گرچہ اِک مٹی کے پیکر میں نہاں ہے زندگی

ٹیگور

ہندوستان کا ایک بڑا شاعر تھا مگر وہ بہت دھیمی اور پیاری لے میں سکون بخش لوری دے کر سلا دیتا تھا۔ وہ سکون کا متلاشی تھا۔ زندگی سے فرار چاہتا تھا، جبکہ علامہ اقبال کے نزدیک سکون، موت کے مترادف ہے۔ علامہ نیند کے متوالوں کو خوابِ گراں سے جگانے والے شاعر ہیں۔ علامہ کی شاعری زندگی کے ہنگاموں اور آزمائشوں سے عبارت ہے وہ زندگی میں خطر پسندی، بیباکی اور رستخیزی چاہتے ہیں اور سینہ سپر ہونے کا سبق دیتے ہیں۔

مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ
کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بیباک

خطر پسند طبیعت کو سازگار نہیں
وہ گلستان کہ جہاں گھات میں نہ ہو صیاد

سمجھتے ہیں ناداں اِسے بے ثبات
ابھرتا ہے مٹ مٹ کے نقشِ حیات

بابائے اردو مولوی عبدالحق فرماتے ہیں:
''ٹیگور کے کلام میں بے شک پریم رس گھلا ہوا ہے۔ اس کی محبت عالمگیر ہے وہ تمام کائنات کو اپنی آغوش میں لینا چاہتا ہے۔ اس کی نظمیں پڑھ کر دل کو تسکین اور سرور پیدا ہوتا ہے لیکن اس میں وہ آگ نہیں جو اقبال میں ہے۔ ٹیگور کے کلام میں نسائیت کا شائبہ پایا جاتا ہے اور اقبال میں مردانہ پن کا۔''5
منشی محمد الدین فوق نے ایک مضمون ''ڈاکٹر سر محمد اقبال'' میں تحریر فرمایا ''مسٹر ''آپسن'' ''سابق مدیر مسلم آؤٹ لک'' نے اقبال اور ٹیگور کا مقابلہ کیا اور اقبال کو بہتر ثابت کیا۔''6

حافظ شیرازی

حافظ اور علامہ اقبال دونوں نے فقر اور قلندری کو پسند کیا مگر دونوں کے نظریات میں تضاد ہے۔ حافظ کا قلندر رہبانیت اور خانقاہیت کا دلدادہ ہے وہ زندگی سے فرار چاہتا ہے۔ گوشۂ تنہائی میں سکون کا متلاشی ہے۔ اسکا فقر، عجز و نیاز، خاکساری اور خاکبازی کا سبق دیتا

ہے وہ خود کو بھول جانا چاہتا ہے۔ زندگی اور دنیا کے مصائب سے چھٹکارا چاہتا ہے۔ اس کے برعکس علامہ کا فقر بے نیاز ہے، خود دار ہے، خود شناس ہے۔ اس میں حیدری اور کراری ہے، علامہ کا قلندر بے باک ہے، بے خوف ہے، مردِ میدان اور ایک برسرِ پیکار مجاہد ہے۔ وہ خانقاہ کا مجاور نہیں ہے بلکہ ایک سرفروش مجاہد ہے، باعمل ہے، متحرک ہے اور پر جوش ہے۔ اس کا فقر، فقرِ شبیری ہے۔ وہ بزدلوں کی طرح سرد آہیں نہیں بھرتا بلکہ شیروں کے ہوش اڑانے والی نگاہ گرم کا مالک ہے۔

اک فقر ہے شبیری اِس فقر میں ہے میری
میراثِ مسلمان! سرمایہ شبیری

سکوں پرستی راہب سے فقر ہے بیزار
فقیر کا ہے سفینہ ہمیشہ طوفانی!

خدا نے اِس کو دیا ہے شکوہِ سلطانی
کہ اِس کے فقر میں ہے حیدری و کراری

نگاہ گرم کہ شیروں کے جس سے ہوش اڑ جائیں
نہ آہِ سرد کہ ہے گو سفندی و میشی!

ڈاکٹر سید عبداللہ تحریر فرماتے ہیں:

''حافظ کے اِس تفکر میں بہت سی کمزوریاں بھی ہیں جن میں سے بعض پر علامہ اقبال نے بجاطور پر احتساب کیا ہے مثلاً یہ کہ اِس ذہنی رویے کے

غالب آ جانے سے مغلوبیت اور انفعالیت پیدا ہوتی ہے۔'' 7

پروفیسر کرم حیدری لکھتے ہیں:

''چنانچہ حافظ بھی اِس فلسفہ حیات کے سرگرم داعی بن گئے اور رندی و سرمستی کی تلقین کرنے لگے یہاں آ کر اقبال اور حافظ کے راستے بالکل الگ الگ ہوجاتے ہیں۔ اقبال اِس فلسفہ حیات کے قائل نہیں کیونکہ یہ فلسفہ حیات اصولِ اسلام کے سراسر منافی ہے۔'' 8

عُمر خیام

عمرِ خیام بہت بڑے شاعر تھے لیکن آپ کی شاعری حسن و شباب اور شراب اور دیگر خرافات سے بھری پڑی ہے عمر خیام کا آدم ایک شرابی ہے۔ جس کے خیالات فرسودہ اور بے حیائی لیے ہوئے ہیں۔ اُس نے شاعری کو تفریح طبع، رنگینی اور ذہنی عیاشی کا ذریعہ بنایا لیکن علامہ اقبال کی شاعری پاکیزگی اور ایمان کی مظہر ہے جو قرآن کریم، احادیث نبوی ﷺ اور اسلامی تاریخ سے ماخوذ ہے۔ علامہ کا آدم اعلیٰ اقدار اور پاکیزہ کردار کا حامل ہے۔ شریعت کا پابند ہے، رسول ﷺ کا سچا عاشق ہے خدا پرست ہے اور مومن ہے۔

نامق کمال

ترکی کے ایک بڑے اور انقلابی شاعر تھے انہوں نے ترکوں کو اپنی شعلہ فشانیوں سے گرما کر رکھ دیا۔ ان کے دِلوں میں وطن کی تڑپ اور ان سینوں میں آزادی کی آگ بھڑکا دی مگر ان کی شاعری صرف ترک قوم تک محدود رہی، وہ صرف ترکوں کے لیے کوشاں رہے۔ امتِ مسلمہ کے لیے انہوں نے کچھ نہیں کیا لہذا وہ صرف ایک مخصوص خطے کے شاعر کہے جاسکتے ہیں جبکہ علامہ اقبال تمام امتِ مسلمہ کے شاعر ہیں آپ نے عالم اسلام کے لیے

شاعری کی دنیا میں ہر جگہ بسنے والے مسلمانوں کی آزادی، بیداری اور فلاح کے لیے کوشش کی، اسلامی اتحاد کا سبق دیا اور ہر قسم کے رنگ و نسل کے امتیازات مٹا دیے۔

ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے
نیل کے ساحل سے لے کر تابخاک کاشغر

بتان رنگ و بو کو توڑ کر ملت میں گم ہوجا
نہ تورانی رہے باقی نہ ایرانی نہ افغانی!

شوقی بک

اصلاً ترک تھے مگر بعد میں مصر چلے گئے تھے انہوں نے ترکی خلافت کے تحفظ کے لیے بڑی زوردار شاعری کی۔ وہ ترکی خلافت کے بہت مداح تھے مگر انہوں نے ملتِ اسلامیہ کے لیے کچھ نہیں کیا۔ اس کے برعکس علامہ اقبال نے پورے عالمِ اسلام کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔

جمیل صدقی زہاوی

عراق کے رہنے والے تھے، بڑے فلسفی شاعر تھے انہوں نے تمام عمر انگریزوں کے خلاف انقلابی شاعری کی۔ ان کے کلام میں جوش اور ولولہ ہے انہوں نے اپنی شاعری سے عربوں کے خون کو گرمایا لیکن ان کی تمام شاعری عربوں یا عراقیوں کے لیے رہی اسلام کے دوسرے خطے ان کی نگاہ سے اوجھل رہے جبکہ علامہ اقبال دنیائے اسلام کے شاعر ہیں۔ ان کے سامنے ہمیشہ تمام ملت کی بہبود اور بہتری رہی علامہ نے تمام مسلمانوں کی عظمت کے گیت گائے علامہ کی شاعری کبھی کسی خاص خطے یا علاقے کے لیے محدود نہیں رہی۔

تو ابھی رہگذر میں ہے قیدِ مقام سے گزر

مصر و حجاز سے گزر، پارس و شام سے گزر

حافظ محمد ابراہیم

مصر کے قومی شاعر تھے انہوں نے مصر کی آزادی اور مصریوں کی بیداری کے لیے اعلیٰ درجہ کی شاعری کی۔ قومی آزادی کی کوششوں میں آپ کا بہت بڑا حصہ رہا۔ ان کی مصریوں کی نظر میں بڑی قدر و منزلت ہے۔ لیکن وہ سرکاری ملازمت میں تھے اس لیے وہ زور دے کر کچھ نہ کہہ سکے ان کی آواز آہستہ رہی اس کے مقابلے میں علامہ اقبال کی آواز میں گونج، گرج، بے خوفی اور ٹکرا جانے کی للکار موجود ہے۔ علامہ کبھی امارت، بادشاہت یا کسی اور طاقت سے نہیں دبے اور نہ اللہ کے علاوہ کسی اور کے نام کے سامنے سرخم کیا۔

شیکسپیئر

انگریزوں کا بڑا شاعر بہترین ادیب اور عظیم ڈراما نگار تھا۔ انگریز اسے بہت اہمیت دیتے ہیں ان کی نظروں میں اس کی بڑی قدر ہے وہ اس پر فخر کرتے ہیں۔ شیکسپیئر زبان و بیان کا بڑا ماہر تھا۔ نفسیاتِ انسانی پر عبور رکھتا تھا مگر اُس کی شاعری دلوں میں تڑپ پیدا نہیں کرتی، حوصلہ یا جرأت نہیں بڑھاتی۔ اس کی آواز ولولوں اور ہنگاموں کی آواز نہیں جبکہ علامہ اقبال کی شاعری دلوں میں ایک طوفان برپا کردیتی ہے، لہو گرما دیتی ہے اور جذبوں میں ہلچل مچا دیتی ہے۔ علامہ کی شاعری ہنگامہ خیز شاعری ہے۔

"نگاہِ گرم کہ شیروں کے جس سے ہوش اڑ جائیں"

......

"دو نیم اس کی ٹھوکر سے صحرا و دریا"

بائیرن

ماضی کے قصے کہانیاں بیان کرنے والا شاعر تھا۔ مبالغے سے کام لیتا تھا۔ پرانے تذکروں کے ذریعے لوگوں کے جذبات کو ابھارتا، اُسے حال یا مستقبل سے کوئی غرض نہ تھی وہ محض ماضی کا شاعر تھا۔ جبکہ علامہ اقبال ماضی کے ساتھ ساتھ حال اور مستقبل کے بھی شاعر ہیں۔ آپ ماضی کی تابنا کیوں سے حال کو بناتے سنوارتے ہیں اور پھر حال سے مستقبل کو خوش آئیند، امید افزاء اور درخشاں کرتے ہیں۔

سکاٹ

بائیرن کی طرح سکاٹ نے بھی انگریزوں کے ماضی کے گیت گائے۔ ان کی شجاعت اور بہادری کے قصے سنائے۔ یہ بھی انگلستان کا شاعر تھا۔ اس نے صرف انگریزوں کے لیے شاعری کی جبکہ علامہ پوری ملت کے شاعر ہیں۔ علامہ کے نزدیک کوئی خاص علاقہ یا قوم اہمیت نہیں رکھتی۔

مِلٹن

ملٹن نے شان و شوکت کے گیت گائے وہ امارت پسند اور دولت پرست انسان تھا اُسے غریبوں سے کوئی ہمدردی نہیں تھی وہ صرف عیسائی مذہب کا شاعر تھا۔ جبکہ علامہ نے انسانیت کی سربلندی کے لیے شاعری کی ہے، آپ کی نظروں میں امیر وغریب سب برابر ہیں آپ عالمگیر اخوت اور بھائی چارے کے داعی ہیں جس میں ہر رنگ ونسل کے لوگ شامل ہیں۔ آپ کی شاعری انسانیت کے اعلیٰ اقدار اور احساسات کی حامل ہے۔

کیٹس

کیٹس ایک حسن پرست اور عیاش شاعر تھا، سیرت، اخلاق، تہذیب اور اعلیٰ کردار سے اس کا کوئی تعلق نہیں تھا۔ جبکہ علامہ اقبال پاکیزگی کردار، اعلیٰ اخلاق اور مستحسن اقدار کے شاعر ہیں۔

ورڈز ورتھ

ایک فطرت پرست شاعر تھا اُسے مناظر دلکش لگتے تھے، وہ ان مناظر سے صرف اپنے لیے خوشی، فرحت اور تسکین حاصل کرتا تھا۔ اسے نہ دوسروں کی خوشی کی پرواتھی اور نہ وہ دوسروں کے لیے اپنی خوشی قربان کرسکتا تھا۔ وہ ایک خودغرض انسان تھا وہ مناظر کو خوبصورت الفاظ میں بیان کرکے اپنے لیے سکون کا ذریعہ پیدا کرتا تھا۔ اس کے برعکس مناظر علامہ کے لیے ذہنی عیاشی کا درجہ نہیں رکھتے بلکہ روحانی بیداری کو اُجاگر کرنے کا ذریعہ ہیں۔ علامہ جب کبھی کسی منظر کا ذکر کرتے ہیں تو ان کے سامنے زندگی کی تمام اعلیٰ اقدار ہوتی ہیں۔

ٹینی سن

ٹینی سن بھی دوسرے انگریز شعراء کی طرح صرف انگریزوں کا شاعر تھا۔ اس نے انگریزوں کے دِلوں میں ان کے انگریز ہونے کا جذبہ افتخار پیدا کیا جبکہ علامہ اقبال نہ صرف برصغیر کے بلکہ پوری دنیا اور پوری انسانیت کے شاعر ہیں۔

براوننگ

براوننگ کو زبان پر کمال حاصل تھا۔ وہ الفاظ کو بڑی خوبی سے استعمال کرنا جانتا تھا۔

وہ شعر کو اچھی طرح سجا بنا کر پیش کرتا تھا وہ آرٹ کا شاعر تھا باقی انسانی مسائل سے متعلق اسے کوئی سرورکار نہیں تھا۔ جبکہ علامہ اقبال نہ صرف آرٹ اور زبان و بیان کے شاعر ہیں بلکہ جملہ انسانی مسائل اور زندگی سے متعلق ہر موضوع کو زیر بحث لاتے ہیں۔ علامہ موقع محل کے مطابق طرز بیان اختیار کرتے ہیں ان کی شاعری میں کہیں جمال ہے، کہیں جلال، کہیں لہجے کی نرمی ہے اور کہیں گھن گرج۔

ڈانٹے

خوابوں کی دنیا کا شاعر اور نہایت متعصب شخص تھا۔ اس نے ''ڈیوائن کامیڈی'' میں غیر مسیحوں کو دوزخی قرار دیا۔ جبکہ علامہ اقبال نے ''جاوید نامے'' اور ''بانگِ درا'' میں غیر مسلموں کا ذکر نہایت احترام سے کیا ہے، علامہ عمل اور یقین کے شاعر ہیں علامہ نے خوابوں کی جگہ حقیقت کو اپنایا ہے اور دوسروں کو بھی عمل اور حق کی راہ دکھائی ہے۔

ورجل

ڈانٹے کی طرح ورجل بھی ایک متعصب شاعر تھا جبکہ علامہ خلوص و محبت کے پیکر ہیں۔ علامہ کی تمام شاعری اخوت اور عالمی برادری کے حق میں ہے علامہ انسان دوستی کے شاعر ہیں۔

گوئٹے

فلسفے میں بڑا درجہ رکھتا تھا اس کی شاعری میں حکمت تھی مگر وہ محض خیال کا شاعر تھا۔ وہ صرف اپنے نظریات ہی آخری اور اٹل سمجھتا تھا۔ دوسروں کے خیالات چاہے وہ قطعیً ہی کیوں نہ ہوں اس نزدیک بے معنی اور غیر حقیقی تھے۔ جبکہ علامہ نے اپنا ہر خیال اور نظریہ

قرآن پاک سے لیا ہے علامہ قرآنی نظریات کو اٹل سمجھتے ہیں اور اس کے خلاف انہوں نے اپنا کوئی نظریہ پیش نہیں کیا۔

نطشے

کمزوروں اور غریبوں کا بدترین دشمن تھا۔ اسکا خیال تھا کہ کمزور و ناتواں کو اس دنیا میں جینے کا کوئی حق نہیں ہے۔ وہ صرف قوت اور طاقت کا قائل تھا۔ غریبوں اور بے کسوں کا خون بہانا اس کے نزدیک برا فعل نہیں تھا۔ اس نے بادشاہوں کے لیے شاعری کی اور انہیں آمریت اور مطلق العنانی کا سبق دیا۔ اس نے جبر اور ظلم کو طاقت اور قوت کا سرچشمہ بنا کر پیش کیا۔ نطشے کا آدم وحشی ہے۔ بربریت اور ظلم کا پیکر ہے:

> "نطشے امارت نسلی کا قائل اور وجود باری کا منکر تھا اقبال ان دونوں مسائل میں اس کے مخالف ہیں۔"9

علامہ اقبال ہر قسم کے ظلم کے خلاف ہیں۔ غریبوں اور لاچاروں کے طرف دار ہیں۔ علامہ اخوت، محبت اور اخلاص کا سبق دیتے ہیں۔ علامہ کا آدم رحمت کا سرچشمہ ہے،۔ ظالموں کا دشمن اور مظلوموں کا ساتھی ہے۔ انسانِ کامل حضور ﷺ کی ذات اقدس ہے جو سراپا رحمت ہے۔

ہنری برگسان

ہنری برگسان بھی بہت مقبول اور بڑا شاعر تھا۔ اس کے اقوال آج بھی مستند گردانے جاتے ہیں ادب میں اس کی بڑی قدر و منزلت ہے مگر درحقیقت وہ مقاصد اور ارادوں کو لایعنی، نیت کو بے کار و فرسودہ اور عمل کو ناکارہ خیال کرنے والا شاعر تھا۔ اس کے نزدیک زندگی کی بھی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ علامہ کا ہم عصر تھا مگر علامہ اس کے خیالات کے برعکس

مقاصد، آرزو، نیت اور زندگی کو نہایت اہمیت دیتے ہیں اور انسانی خودی کا دارومدار ہی نصب العین کو قرار دیتے ہیں۔

دنیا کے بڑے بڑے اور ممتاز شعراء کے مقابلے میں علامہ اقبال بڑا مرتبہ رکھتے ہیں آپ نے حیاتِ انسانی کی ہر طرح رہنمائی کی ہے۔آپ کی شاعری اپنے اندر بین الاقوامیت کے ساتھ ساتھ ایسی ہمہ گیری رکھتی ہے کہ آنے والا ہر دور اسے اپنی شاعری تصور کرے گا۔ آپ کی شاعری مشاہدات، واردات، اور حکمت کی شاعری ہے جو ہر انسان کو اعلیٰ اقدار اور عمدہ اوصاف کا حامل بناتی ہے۔ آپ زندگی کے شاعر ہیں۔آپ کی شاعری کی زمانے کو ہمیشہ ضرورت رہے گی۔آپ کے پیغام میں حرکت و حرارت ہے،حریت و ایمان کی بلندی بھی ہے اور گہرائی بھی،تغزل بھی ہے اور ترنم بھی، فلسفہ بھی ہے اور اخلاق بھی اور آپ ہر لحاظ سے دنیا کے بڑے شاعر کہلانے کے مستحق ہیں اور اس میں انکار کی گنجائش باقی نہیں رہتی کیونکہ اعلیٰ قدریں ہمیشہ اپنے دور میں اثرات مرتب کرتی ہیں۔

علامہ ما سوائے ذاتِ الٰہی اور شانِ رسالت کے کس سے مرعوب نہ ہوئے جبکہ آپ کی شاعری اور فکر سے بڑے بڑے دانشور، سیاست دان اور شعراء متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے آپ کی تقلید بہت سوں نے کی اور بہت سے کریں گے۔ سید زبیر اپنے مضمون میں رقمطراز ہیں۔

''آج کون ہے جو یہ کہہ سکتا ہے کہ سیاسی جدوجہد کے بڑے بڑے علمبردار اقبال سے متاثر نہیں ہوئے۔''10

فیض احمد فیض کہتے ہیں۔

''اس دور کے سب سے بڑے شاعر یقیناً اقبال ہیں۔''11

ڈاکٹر خلیفہ عبد الحکیم فرماتے ہیں۔

''اقبال کی ہر دل عزیزی کا یہ حال تھا کہ سینکڑوں نے ان کے کلام کی نقل شروع کر دی اقبال نے سینکڑوں ادیب پیدا کیے۔ اقبال کے اندازِ خیال سے واقف ہوں تو معلوم ہو کہ جس طرح سمندر میں ایک چاند سے ہزاروں چاند پیدا ہوتے ہیں۔ اسی طرح اقبال نے بحرِ حیات میں اپنا عکس ڈالا اور ہزاروں چاند پیدا کیے۔''12

ڈاکٹر محی الدین زور تحریر کرتے ہیں۔

''.......... یہ ہے وہ وسعتِ نظر اور مرحلہ شوق کی گونا گونی جو اردو شاعری کو متاثر کر رہی ہے اقبال کی تلخ نوائیوں نے نہ صرف نوجوانوں بلکہ سلیم و سیماب اور جوش و ساغر جیسے پختہ مشق شاعروں کو بھی متاثر کر دیا.......... جہاں تک مطالب و معانی کا تعلق ہے اردو شاعری اقبال کے کلام سے متاثر رہے گی اور اہل اردو میں زندگی اور زندہ دلی قائم رکھنے کا باعث ہوگی۔''13

آرنلڈ، اسلامک فیتھ مطبوعہ لندن ۱۹۲۸ء میں تحریر کرتے ہیں

''اس دماغ اعظم کا اثر نوجوانون مسلم پر عمیق اور وسیع ہے۔''14

مفتی محمد الدین فوق تحریر فرماتے ہیں

''آج تمام ہندوستان میں ہر شاعر اپنی شاعری کو آپ ہی کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش میں نظر آتا ہے۔''15

عزیز احمد فرماتے ہیں:

''سب سے پہلے اقبال کی پیروی کی کوشش چکبست نے کی..........

پھر جوش نے اقبال کی پیروی کی جا بجا کوشش کی.......... یہ کہنا بے

جا نہ ہو گا کہ اگر اقبال نہ ہوتے جوش کا ڈھنگ کچھ اور ہی ہوتا وہ یہ جوش نہ ہوتے۔"16

پروفیسر رشید احمد صدیقی فرماتے ہیں:

۱۔ ہمارے ادب میں اتنا جامع حیثیات شاعر اب تک نہیں پیدا ہوا جو بیک وقت اپنی قوم میں اپنے زمانے کا سب سے بڑا معلم و مفکر تھا.......... اس کے بتائے ہوئے راستہ کو اختیار کرنا سعادت مندی بھی ہے اور اقبال مندی بھی۔17

۲۔ ایسے شاعر کم گزرے ہیں جنہوں نے اقبال کے مانند اپنی شاعری سے قوم کی تقدیر بدل دی ہو اور اس قوم نے از سرِ نو اپنی بازیافت کی ہو۔18

۳۔ کم از کم اس صدی کے بقیہ نصف میں شاید اقبال سے بڑا شاعر پیدا نہ ہو البتہ اقبال کے تصرف سے ایک سے ایک ممتاز شاعر پیدا ہوتے رہیں گے۔19

۴۔ اردو شاعری میں چاہے جتنے انقلاب آئیں معیار وہی طلب کیا جائیگا جو اقبال کے کلام نے قائم کیا ہے۔20

۵۔ اقبال کے کلام کا مطالعہ کیجئے۔ حاتم طائی کے کوندا کی مانند وہ بھی اپنی پہلی آواز پر آپکو کشاں کشاں اپنے قدموں میں لا ڈالیں گے اور آپ سے کچھ بن نہ پڑے گا۔ اقبال حکومت کرتے ہیں وہ اپنی وادی کے امام ہیں۔21

طاہر فاروقی فرماتے ہیں:

"تخیل کی عظمت، نظر کی وسعت، فکر کی رفعت، حقیقت کی ترجمانی، درد واثر اور صاحبِ درس و پیغام ہونے کے اعتبار سے کوئی دوسرا شاعر آپ کا مثیل اور ہم سر نہیں ہے۔"22

ایک اور جگہ فرماتے ہیں:

''آج جو شاعری گل و بلبل کے افسانوں سے خالی نظر آتی ہے اس کا سبب تقلید اقبال ہی ہے۔''23

جگن ناتھ آزاد لکھتے ہیں۔

''اقبال نے انسان کے اندر قوتِ یقین پیدا کرنے کی جو کوشش کی ہے وہ ہماری شاعری میں اولین کوشش ہے اقبال اگر اردو اور فارسی شاعری کو اس موڑ سے آشنا نہ کرتے تو آج جوش ملیح آبادی، مجاز، احسان دانش، اور سردار جعفری کی شاعری کا انداز یقیناً مختلف ہوتا۔ جوش کو شاعر انقلاب بنانے میں اس ماحول کا بڑا ہاتھ ہے جس کی تخلیق اقبال کے تفکر نے کی۔''24

علامہ کی شاعری نے نہ صرف میدان شعر کو وسعت بخشی بلکہ آئندہ آنے والے شعراء کے لیے بھی نئی راہیں کھول دیں۔ آج جس قسم کی شاعری مقبول ہے اس کا بانی سوائے آپ کے اور کوئی نہیں۔ حقیقت میں علامہ نے شاعری کے تمام لوازمات پورے کر دیئے ہیں۔ ایسا اقبال کسی اور شاعر کو اب تک نصیب نہیں ہوا۔

ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری فرماتے ہیں۔

''اس (اقبال) کی شخصیت اس کی دونوں مثنویوں سے پوری طرح نمایاں ہے ان میں وہ زندگی ہے وہ طاقت ہے جس کے لیے ہماری نسل پرانے غزل گو شعراء کے دوا دین بے سود کھنگالتی رہی۔''25

آپ مزید فرماتے ہیں:

''اقبال میں جان ہے چستی ہے۔ خلاقی ہے، قناعت ہے، تفاؤل ہے، خونِ تازہ ہے، حقیقت ہے اور سب سے بڑھ کر اسلام ہے۔ وہ کوئی

معمولی شخصیت نہیں۔ اقبال کا قلم تلوار سے کم کاٹ نہیں کرتا۔''26

غلام احمد پرویز اپنے مضمون سرچشمہء فکر اقبال کے میں لکھتے ہیں:

''اسلوب میں میری رہنمائی کرنے میں جن گرانمایہ ہستیوں کے بار احسان سے میری گردنِ تشکر ہمیشہ سرنگوں رہے گی۔ ان میں حضرت علامہ اقبآل کی ذاتِ گرامی ایک ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔ بارہا ایسا ہوا کہ میں قرآن کریم کے کسی مشکل مقام پر جاکر رک گیا تو علامہ کے ایک شعر نے ذہن میں ایک ایسی بجلی کی سی چمک پیدا کردی جس سے صحیح راستہ فوراً نگاہ کے سامنے آ گیا۔''27

ڈاکٹر سہیل بخاری تحریر کرتے ہیں:

''کلامِ اقبال کا مطالعہ کرنے والوں میں سے کوئی اس کی زبان پر کھتا ہے کوئی اس کے خیالات سے بحث کرتا ہے اور کوئی اس کے مجموعی تاثر کو مرکز توجہہ بناتا ہے.......... سب کے سب اس بات پر ضرور متفق ہیں کہ اردو شاعری کی تاریخ میں اقبال سے پہلے انہیں ایسے کلام سے کبھی سابقہ نہیں پڑا۔ غرضیکہ سب کی سب مرعوبیت کی دلیلیں ہیں۔ بیشتر لوگوں کا خیال ہے کہ اقبال کا رعب اس کے علم وفضل کی وجہ سے ہے۔ یہ بات ایک حد تک درست بھی نظر آتی ہے کیونکہ اقبال سے پہلے اتنا بڑا عالم شاعر نہیں گزرا ہے۔ لیکن اقبال کا مطالعہ کرنے والوں میں بہت سے جید عالم ضرور گزرے ہیں اور آج بھی ہیں اور جب وہ بھی اقبال کی شخصیت سے مسحور نظر آتے ہیں تو خیال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال یقیناً آستین میں ید بیضا اور گلے میں نغمہ ٔجبریل رکھتا ہے۔''28

پروفیسر مرزا محمد منور فرماتے ہیں:

''اقبال کے اثرات وسیع الاطراف ہیں اور حفیظ پر اقبال کا اثر کم از کم اس سمت میں تسلیم کیا جاسکتا ہے کہ گیت کی ہندی فضا کے باوجود حفیظ کا من حجازی ہو گیا.......... بلاشبہ یہ اقبال کا فیضان ہے۔''29

ضمیر جعفری نے راقم کے نام ایک خط میں تحریر فرمایا!

''اس عہد کا کون شاعر ہے جو اقبال کے فکر اور اسلوب سے متاثر نہیں ہوا۔''30

پروفیسر مرزا محمد منور ایک اور جگہ تحریر فرماتے ہیں!

''یہ بات بے خوف و تردید کہی جاسکتی ہے کہ کم از کم عربی فارسی اور اردو زبانوں میں کوئی اور ایک بھی ایسا شخص نہیں گزرا جس نے اکیلے اتنا فوری اور بھرپور انقلابی تاثر چھوڑا ہو۔''31

المختصر یہ کہ علامہ کے حرارت بخش اور روحانی پیغام سے چھوٹے اور بڑے تمام فیضیاب ہوئے اور آئندہ نسلیں بھی آپ کو کبھی فراموش نہ کرسکیں گی۔ ہر آنے والا شاعر اور مفکر آپ کے فکر اور اسلوب سے متاثر ہوتا رہے گا۔ آپ کی پھیلائی ہوئی روشنی دلوں اور ذہنوں کو جلا بخشتی رہے گی۔ کسی کا بھی اس روشنی کے بغیر مجلّا و مصفا ہونا ممکن نہیں ہے۔''

حوالہ جات

۱۔ نذیر نیازی، اقبال کے حضور، اقبال اکادمی پاکستان کراچی 1971ء ص، 278

۲۔ عطاء اللہ شیخ، اقبال نامہ اول، شیخ محمد اشرف لاہور، 1945ء ص-45

۳۔ حفیظ جالندھری، حفیظ کا اقبال، نقوش اقبال نمبر جلد دوم ص۔ 463

۴۔ عبدالواحد معینی مرتب مقالاتِ اقبال ۔ اقبال اکادمی پاکستان کراچی، ص-188

۵۔ مولوی عبدالحق، تنقیدات عبدالحق، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، بار دوم 1937 ص۔79

۶۔ منشی محمد الدین نون، مضمون ''ڈاکٹر محمد اقبال'' مشمولہ نقوش اقبال نمبر جلد اوّل 1977ء ص 27-28

۷۔ عبداللہ، سید ڈاکٹر، مقاماتِ اقبال ، اردو اکیڈمی لاہور۔ 1964ء۔ص ۔ 82

۸۔ کرم حیدری پروفیسر، مضمون حافظ اور اقبال، نقوش اقبال نمبر جلد اوّل 1977ء ص 53-

۹۔ سلیم اختر، اقبال روحِ عالم، مشمولہ ،نقوش اقبال نمبر جلد دوم 1977ء ص۔370

۱۰۔ سید زبیر، مضمون اقبال اور سیاست عالیہ، مطبوعہ نیرنگ خیال 1932ء۔ص 102

۱۱۔ فیض احمد فیض، فیض سے ایک گفتگو، افکار کراچی نومبر 1985ء ص 103

۱۲۔ خلیفہ عبدالحکیم، مضمون، اقبال حالات و شاعری، مطبوعہ سب رس اقبال نمبر دسمبر 1977ء ص ۔ 71

۱۳۔ محی الدین زور ڈاکٹر ۔ مضمون، اقبال کا اثر، مطبوعہ سب رس اقبال نمبر

کراچی 1977ء ص۔190

۱۴۔ آرنلڈ ۔ اسلامک فیتھ مطبوعہ لندن 1928ء ترجمہ راغب حسین، نیرنگ خیال 1932ء ص ۔ 190

۱۵۔ محمد الدین فوق، مضمون، ڈاکٹر شیخ سر محمد اقبال نیرّنگ اقبال 1932ء ص۔20

۱۶۔ عزیز احمد ۔ اقبال اور پاکستانی ادب، مطبوعہ ماہ نو اقبال نمبر 1977ء لاہور 324

۱۷۔ رشید احمد صدیقی، اقبال شخصیت اور شاعری، اقبال اکادمی پاکستان لاہور 1976ء ص-94

۱۸۔ ایضاً ۔ص ۔ 97

۱۹۔ ایضاً ۔ص ۔ 122

۲۰۔ ایضاً ص۔ 131

۲۱۔ رشید احمد صدیقی ، گنجِ گراں مایہ، اقبال اکیڈمی 1967ء ۔ص 129

۲۲۔ طاہر فاروقی ۔ سیرت اقبال، قومی کتب خانہ لاہور فروری 1978ء ۔ص 261

۲۳۔ ایضاً ۔ص 263

۲۴۔ جگن ناتھ آزاد ۔ اقبال اور اس کا عہد ۔ مکتبہ الادب لاہور 1977ء ص ۔117

۲۵۔ عبدالرحمٰن بجنوری ڈاکٹر ۔ نیرّنگِ خیال 1932ء ص ۔82

۲۶۔ ایضاً ۔ص - 83

۲۷۔ غلام احمد پرویز ۔ مضمون سرچشمہ فکر اقبال، اقبال اور قرآن ۔ ادارہ طلوع اسلام کراچی ۔ 1955ء ۔ص 13-14

۲۸۔ سہیل بخاری ڈاکٹر ۔ دیباچہ ۔ اقبال مجدد عصر، مکتبہ عالیہ لاہور ۔ 1976ء ۔ص۔ 7

۲۹۔ مرزا محمد منور پروفیسر ۔ میزان اقبال ۔ یونیورسٹی بک ایجنسی لاہور 1952 ۔ص-14

۳۰۔ مکتوب ضمیر جعفری بنام راقم مورخہ 14-11-82

۳۱۔ مرزا محمد منور پروفیسر، مقدمہ بحضور اقبال ۔ فرحان پبلشرز لاہور 1977ء

ڈاکٹر زاہد منیر عامر

تشکیلِ جدید ــــــ نئی یا پرانی؟

یوں تو کسی بھی مفکر کے نظام فکر پر کوئی حکم لگانے سے پہلے اُس کے مجموعہ افکار اور ذہن وفکر کے ارتقائی عمل کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، لیکن فکرِ اقبال کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ حقیقت اور زیادہ روشن ہو جاتی ہے، اگر اقبال کے اُردو یا فارسی کلام کی بنیاد پر انھیں سمجھنے کا دعویٰ کیا جائے تو یہ دعویٰ ناقص اور اس خیال کے نتیجے میں حاصل کردہ نتائج گمراہ کن ہو سکتے ہیں، اس لئے کہ اقبال کی فکر نے ارتقا کے جو مراحل طے کئے ان کی اندازہ گیری اقبال کے خطوط کو دیکھے بغیر نہیں کی جا سکتی، جن کی قابل لحاظ تعداد کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ اب تک اُن کے ایک درجن سے زیادہ مجموعے شائع ہو چکے ہیں [1] اور اب تو اِن مجموعوں کا مجموعہ بھی ''کلیات مکاتیبِ اقبال'' کے نام سے چار جلدوں میں شائع ہو چکا ہے۔ [2]

خود اقبال کا خیال تھا کہ ان کی زندگی میں بجز اس کے کوئی بات اہم نہیں ہے کہ اُن کی فکر کے ارتقا کا جائزہ لیا جائے اور وہ خود بھی اپنے خیالات کے تدریجی انقلاب پر کچھ لکھنے کا ارادہ رکھتے تھے۔ [3]

اس اہم مآخذ کے ساتھ اقبال کے باب میں نہایت کلیدی اہمیت کا حامل ایک اور مآخذ بھی ہے وہ ان کے مضامین، مقالات اور خطبات ہیں، جو مختلف اوقات میں اُردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں ان کے زبان وقلم سے نکلتے رہے۔ خطبات میں مدراس کی مسلم ایجوکیشنل ایسوسی ایشن کی دعوت پر دیے گئے انگریزی خطبات جوہرِ جوہر کا حکم رکھتے ہیں، جو اولاً "Six Lectures on Reconstruction of Religious

"Thought in Islam" کے نام سے ۱۹۳۰ء میں شائع ہوئے ۴ے اور بعدازاں ایک خطبے کے اضافے کے ساتھ فقط "Reconstruction of Religious Thought in Islam" کے نام سے شائع ہوتے رہے۔ چونکہ یہ خطباتِ اقبال کی زندگی کے تکمیلی مرحلے کی تخلیق ہیں، نثر میں ہیں اور باضابطہ فلسفیانہ فکر و تدبّر کا نتیجہ ہیں اس لئے فکرِ اقبال کا کوئی معیاری مطالعہ ان خطبات کو پیشِ نگاہ رکھے بغیر ممکن نہیں، اگر چہ ارتقا کا عمل تو زندگی کی آخری سانس تک جاری رہتا ہے۔

ہمارے ہاں اقبال کی زندگی اور افکار پر کتابوں کا ایک فلک رس گنبد وجود میں آچکا ہے لیکن اس ذخیرے میں ایسی کتب جو مذکورہ بالا تینوں ماٰخذ کو پیش نظر رکھ کر لکھی گئی ہوں، معدودے چند ہی ہوں گی، پہلے تو نصف صدی تک ان خطبات کا معیاری متن ہی مرتب نہ کیا جاسکا، پہلا اُردو ترجمہ شائع ہوتے ہوتے بھی ربع صدی بیت گئی، درآں حالیکہ خود علامہ اقبال ۱۹۲۹ء میں اس ترجمے کی ضرورت محسوس کررہے تھے اور ۱۹۳۰ء میں خطبات کی پہلی اشاعت پر انھوں نے باقاعدہ ایک خط میں یہ خواہش ظاہر کی کہ جامعہ ملّیہ اسلامیہ دہلی کے استادِ فلسفہ ڈاکٹر سیّد عابد حسین اس کتاب کا اُردو ترجمہ کریں ۵ے اور جب ڈاکٹر عابد حسین صاحب نے اپنی مصروفیت کے باعث معذوری کا اظہار کیا تو علامہ نے یہ خدمت سیّد نذیر نیازی کے سپرد کی اور انھیں خاص اس مقصد کے لئے لاہور بلایا، جنھوں نے ۱۹۳۰ء میں اس کام کا آغاز کردیا اور ابتداءً دوسرے خطبے کے بعض اجزا کا ترجمہ کرکے علامہ سے نظر ثانی بھی کروالی گئی اور انھوں نے نیازی صاحب کے ترجمے کے الفاظ و مصطلحات حتیٰ کہ عبارت تک کی اصلاح کی۔ ۶ے

اس تفصیل سے یہ اندازہ کرنا دشوار نہیں کہ اپنے افکار کی دنیا میں اقبال ان خطبات کو کیا مقام دیتے تھے، لیکن تعجب ہے کہ اقبال کے طالب علم اور اقبالیات کے ماہرین الاماشاء اللہ تفہیمِ اقبال کے لئے اپنی مساعی میں ان خطبات سے کم وبیش بے نیاز ہی نظر آتے ہیں، تاہم یہ کہنا بھی قرینِ انصاف نہ ہوگا کہ گزشتہ نصف صدی سے

زیادہ عرصے میں یہ خطبات یکسر دنیا کی نگاہوں سے اوجھل ہو گئے، وقتاً فوقتاً مختلف اصحابِ قلم ان خطبات کو موضوعِ سخن بناتے رہے اور مضامین، مقالات، کتابچوں، تراجم اور تنقید کی صورت میں ان خطبات پر اظہار خیال ہوتا رہا۔ خطبات کے حوالے سے اب تک ہونے والے کام کو پیشِ نظر رکھا جائے تو اس کے درج ذیل بنیادی دوائر بنتے ہیں:

۱۔ خطباتِ اقبال کے حوالے سے لکھی جانے والی مستقل کتابیں۔

۲۔ مضامین، مقالات، تبصروں اور مختلف کتابوں میں ایک ذیلی مبحث کے طور پر خطبات کا تذکرہ و تجزیہ

۳۔ خطبات کے تراجم

جہاں تک مستقل کتابوں کا تعلق ہے تو اُن میں کلیدی اہمیت تو خود خطبات کے متن کو ہی حاصل ہے، جسے پروفیسر محمد سعید شیخ (مرحوم) نے کمال محنت کے ساتھ مرتب کیا اور جو ۱۹۸۶ء میں پہلی مرتبہ اقبال اکادمی اور ادارہ ثقافتِ اسلامیہ کے اشتراک سے شائع ہوا۔

اس بنیادی کام کے علاوہ خطبات کے حوالے سے لکھی جانے والی کتابوں کو بھی اُردو اور دوسری زبانوں کے دو طبقات میں تقسیم کیا جا سکتا ہے؛ اُردو میں پہلا قابل توجہ کام ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم کا تھا جنھوں نے خطبات کا ایک ملخص تیار کیا، جو اُن کی کتاب فکرِ اقبال میں آخری باب کے طور پر شامل ہوا، لیکن بعد ازاں کئی برسوں کے بعد جسے ''تلخیص خطبات اقبال'' کے نام سے الگ کتابی صورت میں شائع کیا گیا، ۷ اس کے بعد ڈاکٹر سید عبداللہ مرحوم نے خطبات کے مباحث، اعلام، تصورات اور تفاصیل کے حوالوں سے ایک قابل قدر مجموعہ مقالات ''متعلقات خطبات اقبال'' کے نام سے مرتب کیا، ۸ جس میں مختلف ماہرین اور علما سے مقالات لکھوا کر شامل کیے گئے۔ علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی اسلام آباد نے مختلف اصحاب قلم سے علامہ کے خطبات کی تسہیل تیار کروائی ۹ اور پروفیسر محمد عثمان نے ''فکر اسلامی کی تشکیل نو'' کے نام سے اپنے مطالعہ خطبات کا نتیجہ پیش

کیا۔ ۱۰؎ مولانا سعید احمد اکبر آبادی نے علامہ کے خطبات پر ہونے والے اعتراضات کے جائزے کے ساتھ اُن کی علمی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کی۔ ۱۱؎ حیدر آباد کے سید وحید الدین نے فلسفہ اقبال کو خطبات کی روشنی میں سمجھنا چاہا۔ ۱۲؎ محمد سہیل عمر نے اپنے ایم۔فل کے مقالے میں خطباتِ اقبال کو نئے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی اور وہ بنیادی سوالات جو انھوں نے جولائی ۱۹۸۷ء کے اقبالیات میں اٹھائے تھے، وسیع مطالعے اور تدبّر کے بعد کتابی صورت میں پیش کئے۔ ۱۳؎ لاہور اور کراچی میں خطبات کو دو سیمے ناروں کا موضوع بنایا گیا اور ان سیمے ناروں میں پیش کئے جانے والے مقالات کو یک جا شائع کرنے کا اہتمام بھی ہوا۔ لاہور میں ہونے والے سیمے نار کے مقالات مجلّہ اقبالیات ۱۴؎ میں اور پاکستان سٹڈی سنٹر کراچی یونی ورسٹی کے زیرِ اہتمام منعقد ہونے والے سیمے نار کے مقالات کتابی صورت میں ''اقبالِ فکرِ اسلامی کی تشکیل نو'' ۱۵؎ کے نام سے شائع ہوئے۔ اقبال اکیڈمی کے انگریزی مجلّے ''اقبال ریویو'' کا ایک شمارہ خطبات پر لکھے جانے والے انگریزی مقالات کے لئے مخصوص کیا گیا جسے محمد سہیل عمر نے مرتب کیا۔ ۱۶؎

اُردو کے علاوہ دوسری زبانوں میں؛ جن میں انگریزی بھی شامل ہے خطبات پر مستقل کتابیں نہیں ملتیں، کچھ عرصہ پہلے پروفیسر ڈاکٹر عبدالخالق نے "Companion to Allama Iqbal's Reconstruction of Religious Thought in Islam" کے نام سے شعبہ فلسفہ پنجاب یونی ورسٹی کے اساتذہ کے مقالات پر ایک مختصر مجموعہ شائع کیا ہے، جس میں دیباچے سے لے کر آخر تک Reconstruction کے ہر خطبے کو الگ الگ موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ۱۷؎ انگریزی کے علاوہ دوسری زبانوں میں جیسا کہ عرض کیا گیا کہ مستقل کتابیں تو نہیں، البتہ علامہ پر لکھی جانے والی کتابوں میں ذیلی مبحث کے طور پر خطبات کا ذکر ہوتا رہا ہے، مثلاً عربی میں ڈاکٹر البہی کی الفکر الاسلامی، فارسی میں محمد بقائی ماکان کی کتابیں، جرمن میں این میری شمل اور جے ڈبلیو فوک کی

کتب ۱۸ اطالوی نژاد امریکی پروفیسر ایم ایس رشید کی کتاب ۱۹ اور متعدد دُوسی علما کے مقالات جن کا مجموعہ لاہور سے بھی شائع ہو چکا ہے ۲۰ شامل ہیں۔

پاکستان میں Reconstruction کے الگ الگ خطبوں پر بہت سے اصحاب نے قلم اٹھایا ہے، جیسے ڈاکٹر محمد خالد مسعود کا مقالہ Iqbal's Reconstruction of Ijtihad جس میں اجتہاد کے تصور، برصغیر میں اجتہاد کی سرگزشت، اجتہاد کے تصور کے معنوی ارتقا اور اقبال کے خطبے The Principle of Movement in the Structure of Islam کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ لیا گیا ہے، ۲۱ انگریزی اور اردو میں خطبات پر لکھے جانے والے مقالات اور اقبالیات کی کتابوں میں ضمنی طور پر خطبات کو موضوع سخن بنائے جانے کی دنیا خاصی وسیع ہے اور اس مختصر تحریر میں اُن تحریروں کی طولانی فہرست دینا ممکن نہیں۔

جہاں تک تراجم کا تعلق ہے تو یہ کتاب اس پہلو سے خاصی خوش نصیب واقع ہوئی ہے کہ اب تک دنیا کی بیشتر قابل ذکر زبانوں میں اس کے تراجم شائع ہو چکے ہیں جن میں؛ عربی، فارسی، فرانسیسی، روسی، سپینش، جرمن، ترکی جیسی اہم زبانیں شامل ہیں، علاقائی سطح پر بنگالی، پشتو، سندھی اور پنجابی وغیرہ میں بھی یہ کتاب ترجمہ ہو چکی ہے۔ اُردو تراجم کا سفر پہلے تو خاصی سست روی کا شکار رہا جیسا کہ سطور ماقبل میں ذکر ہوا کہ کتاب کا پہلا ترجمہ جس کا آغاز خود علامہ نے اپنی زندگی میں کروا دیا تھا کوئی ربع صدی کے بعد چھپ کر شائع ہوا، تاہم اس کے بعد یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ کتاب مترجمین کی توجہ حاصل کرنے میں کامیاب ہوتی چلی گئی، پہلے اُردو ترجمے کے کم وبیش بیس برس بعد اُردو کی ہمشیر زبان پنجابی میں اس کا ترجمہ ہوا، یہ مشکل کام پروفیسر شریف کنجاہی نے انجام دیا ۲۲ اور ظاہر ہے کہ انھیں پنجابی ترجمے کے لئے اس فلسفیانہ کتاب کے بہت سے الفاظ کے متبادل خود گھڑنے پڑے یا انھوں نے اُردو اصطلاحوں سے کام لیا یا اس کی ہمشیر زبانوں سے استفادے نے ترجمے کو ممکن بنایا۔ زبان کی دِقّت کے باعث انھیں مختلف

مقامات پر بعض اصطلاحوں کا مختلف ترجمہ کرنا پڑا جس سے بہ ہر حال ایک دشواری پیدا ہوگئی، تاہم مجموعی طور پر یہ ایک قابل داد کوشش ہے، اپنے اس پنجابی ترجمے کے چودہ برس بعد شریف کنجاہی صاحب ہی نے خطبات کے اُردو ترجمے کا ڈول ڈالا، جو ۱۹۹۲ء میں لاہور ہی سے شائع ہوا، ۲۳ جس کے بعد سرحد پار سے Reconstruction کا پہلا (اور اب تک آخری) ترجمہ بھی سامنے آیا، یہ ترجمہ ڈاکٹر محمد سمیع الحق نے تفکیر دینی پر تجدید نظر کے نام سے بقول خود سید نذیر نیازی کا ترجمہ دیکھے بغیر کیا ۲۴ سات برس بعد (۲۰۰۱ء) معروف شاعر شہزاد احمد کا ترجمہ ''اسلامی فکر کی نئی تشکیل'' کے نام سے سامنے آیا ۲۵ اور اس کے بعد تازہ ترین ترجمہ ''تجدید فکریاتِ اسلام'' ہے جو کئی برس کی کاوش کے بعد ڈاکٹر عبدالخالق کی نظر ثانی کے ساتھ حال ہی میں شائع ہوا ہے، ۲۶ یہ ترجمہ اقبال اکیڈمی کے ڈاکٹر وحید عشرت صاحب نے کیا ہے، ڈاکٹر صاحب نے اس اُردو ترجمے کے آخر میں پروفیسر سعید شیخ صاحب (مرحوم) کے مدوّنہ متن کے انگریزی حواشی تمام و کمال شامل کر لئے ہیں جو افادے سے تو خالی نہیں لیکن اُردو ترجمے میں انگریزی حواشی کے شمول سے بہ ہر حال دو رنگی پیدا ہوگئی ہے۔

جس طرح فلسفے کی دنیا میں کوئی شے حتمی نہیں ہوتی اسی طرح ترجمے کی دنیا میں بھی کوئی ترجمہ حرف آخر نہیں ہوتا اس لئے ہر زمانے میں اعلیٰ کتابوں کے ترجموں کی ضرورت رہتی ہے، خطبات کے ترجمے کی ضرورت سب سے پہلے خود علامہ نے محسوس کی تھی اور اس کے لئے ایک منہاج بھی مقرر کر دیا تھا یعنی خطبات کا ترجمہ ایسا ہونا چاہیے کہ:

۱۔ جو حضرات انگریزی زبان سے ناواقف یا جدید فلسفہ سے ناآشنا ہیں انھیں مطلب سمجھنے میں دشواری نہیں ہونی چاہیے

۲۔ ایسی عبارت کو جس کا ترجمہ بہ سبب ایجاز کلام یا جدید فلسفیانہ اور علمی افکار کی بحث میں کسی قدر مغلق یا عسیر الفہم نظر آئے بقدر ضرورت کھول دیا جائے۔ ۲۷

سید نذیر نیازی نے علامہ کی محولہ بالا ہدایات کی روشنی میں چھ خطبات کا ترجمہ

علامہ کے حینِ حیات مکمل کیا جو تکمیل کے بعد تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ کے نام سے شائع ہوا، یوں یہ ترجمہ باقی تمام تراجم پر متقدم ہے گو اس مختصر تحریر میں ہمارا بنیادی موضوع تراجم کا تقابلی مطالعہ نہیں، تفہیم خطبات کے سفر کا مطالعہ ہے لیکن آگے بڑھنے سے پہلے تراجم کی ان مساعی پر ایک نظر ڈالنا بھی افادیت سے خالی نہیں تا کہ خوانندگان کرام تفہیم خطبات کے سفر میں مترجمین کی کاوشوں کی درجہ بندی کر سکیں، تراجم کے تفصیلی تقابل کے لئے قارئین ہمارے مفصل مضمون ''خطبات اقبال کے اُردو تراجم'' سے رجوع فرمائیں یہاں تراجم کے فرق کو ایک مختصر مثال سے واضح کرنے کی کوشش کی جاتی ہے؛ چوتھے خطبے میں ایک جگہ علامہ نے لکھا ہے کہ:

Devotional Sufism alone tried to understand the meaning of the unity of inner experience with the Quran declares to be one of the three sources of knowledge, the other two being History and Nature. ۲۸

اس اقتباس کی صرف دو تراکیب کا ترجمہ دیکھ لینے سے ہی مترجمین کے کاموں کا فرق واضح ہوسکتا ہے، Devotional Sufism کا ترجمہ ڈاکٹر سمیع الحق نے ''عبادت وریاضت میں مستغرق صوفیت'' (صفحہ ۱۰۲) شریف کنجاہی نے ''تصوف کے ذکری دبستان'' (صفحہ ۱۱۴) شہزاد احمد نے ''پرہیز گارانہ تصوف'' (صفحہ ۱۲۳) اور ڈاکٹر وحید عشرت نے ''عبادت وریاضت میں مستغرق تصوف'' (صفحہ ۱۲۰) کیا ہے۔ جب کہ سید نذیر نیازی نے اس کے لئے ''یہ صرف تصوف تھا'' (صفحہ ۱۴۴) کے الفاظ استعمال کئے ہیں، کنجاہی صاحب کے ہاں جملے کی جو صورت ابھری وہ تعجب خیز ہے:
''تصوف کے ذکری دبستان نے البتہ باطنی دریابی کے یک بافت ہونے کا مفہوم سمجھنے کی کوشش کی'' مفہوم سمجھانے کی اس کوشش میں مترجم نے ذکری دبستان کے سامنے اس کا انگریزی بدل لکھ کر اس پر ایک حاشیہ بھی لکھا ہے ''یعنی ایک بشر کے طور پر'' اس سے

ترجمہ مزید اخفائے حال کا شکار ہو گیا ہے۔

اسی طرح Sources of Knowledge کا ترجمہ ڈاکٹر سمیع الحق نے علم کے سرچشموں'' شریف کنجاہی نے ''علم کے وسیلوں'' ڈاکٹر وحید عشرت نے ''ذرائع علم'' اور شہزاد احمد نے فقط ''چشموں'' کیا ہے جب کہ ان سب سے پہلے سید نذیر نیازی اس کے لئے ''سرچشموں'' کا لفظ استعمال کر چکے تھے، شاید آپ خیال فرمائیں کہ Sources of Knowledge کا سامنے کا ترجمہ ''ذرائع علم'' ہی ہے لیکن سیاقِ کلام کے اعتبار سے یہاں یہ ترجمہ معنوی اعتبار سے بڑی خرابی کا باعث بن سکتا ہے کیونکہ جملے میں باطنی واردات، تاریخ اور فطرت کا ذکر ہے۔ اگر Sources کا ترجمہ ذرائع کر دیا جائے تو اس سے اسلام کے مصدقہ ذریعہ علم وحـــــی کی عظمت میں کمی واقع ہو جاتی ہے، تفصیل کا موقع نہیں مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان ترجموں میں ڈاکٹر سمیع الحق اور ڈاکٹر وحید عشرت اپنے پیش رو مترجمین سے متاثر ہیں، شہزاد صاحب نے اپنی راہ الگ نکالی ہے اُن کے ہاں آسانی کی تلاش میں اکثر صورتوں میں مصنف کا مفہوم دھندلا گیا ہے ،شریف کنجاہی صاحب کے ترجمے پر پنجابی زبان کے اثرات دکھائی دیتے ہیں، وہ بہت بے تکلفی سے انگریزی مفہوم سے بعید پنجابی الفاظ استعمال میں لاتے ہیں انھوں نے اپنے ترجمے کو'' آسان اُردو ترجمہ خطباتِ اقبال'' قرار دیا ہے اور جہاں جہاں آیات قرآنی درج تھیں ان کے عربی متن کی جگہ بھی اُردو ترجمہ درج کرنے پر اکتفا کیا ہے اگرچہ ہر خطبے کے آخر میں توضیحی حواشی لکھے ہیں جو تشنہ ہیں۔

خطبات پر مستقل کتابوں میں محمد شریف بقا، سید وحید الدین اور پروفیسر عثمان کی کتابیں بیشتر تلخیص و ترجمانی کی حیثیت رکھتی ہیں۔ سید وحید الدین کی کتاب کے آخر میں کچھ ضمیمے شامل کئے گئے ہیں اُن میں یونانی فلسفیانہ روایت، ابن خلدون اور عہد جدید کے فلسفیوں سے متعلق کچھ معلومات فراہم کی گئی ہیں لیکن اُن کی حیثیت بھی حواشی وتعلیقات کی سی ہے، اگرچہ یہ کام بھی اُن سے پہلے سید نذیر نیازی اپنے ترجمے میں بہت

بہتر انداز میں انجام دے چکے تھے، مولانا سعید احمد اکبر آبادی کی کتاب ''خطباتِ اقبال پر ایک نظر'' جو دراصل خود ان کے اکتوبر ۱۹۸۲ء کے تین خطبات کی تحریری صورت ہے، البتہ تلخیص و ترجمانی سے بڑھ کر ایک تنقیدی مطالعہ کا درجہ رکھتی ہے جس میں انھوں نے خطبات پر مذہبی نقطہ ءنظر سے کئے گئے اعتراضات کا جائزہ لیا ہے، اُن کے جوابات فراہم کئے ہیں اور خود اسلامی تعلیمات کی روشنی میں خطبات کا مقام متعین کرنے کی کوشش کی ہے اور آخر میں اجتہاد سے متعلق علامہ کے نقطہ ءنظر پر تنقیدی نظر ڈالی ہے، اُن کا خیال ہے کہ علامہ کے ذہن میں اجتہاد کے منہج اور اُس کی تکنیک کا زیادہ وسیع اور عمیق فنی تصور نہیں تھا، ۲۹ تاہم مولانا سعید احمد اکبر آبادی علامہ کے دردِ دل، سوز و گداز، جذبے اور محنت کی داد نہ دینا علامہ کے ساتھ ناانصافی قرار دیتے ہیں، ان کے خیال میں علامہ کی دِکھائی ہوئی راہ پر بہت کچھ اضافہ ہوسکتا ہے اور ہوگا۔ ۳۰ مولانا سعید احمد اکبر آبادی کے بعد خطبات، محمد سہیل عمر کی کتاب میں سنجیدہ بحث مباحثے کا موضوع بنے، اس کتاب کی سکیم سے تو یہی متبادر ہوتا ہے کہ یہاں بھی مصنف نصابی ضرورت سے تلخیص و ترجمانی سے کام لے گا لیکن متنِ کتاب، مقدمہ اور ضمیمے اس خیال کی تائید نہیں کرتے، Reconstruction کے ایک ایک خطبے کی بنیاد پر قائم کئے جانے والے ابواب میں بھی مصنف مدّاحی سے زیادہ تنقیدی روّیے کا حامل نظر آتا ہے اور اس کا خیال ہے کہ خطبات اپنے موضوع پر ایک ابتدائی کوشش ہیں اور ابتدائی کوشش میں کسر رہ جاتی ہے۔

قابل توجہ بات یہ ہے کہ خطبات کی تفہیم کا سفر ابتدا ہی سے دو دھاروں میں بٹ گیا تھا: ایک دھارا ان اصحاب کا تھا جن کی رائے میں خطبات ایک ایسی دقیق اور پر از مصطلحات کتاب ہے جس کے مخاطب فقط گم گشتہ (Bewild ered) اور کج فکر (Pervert) اذہان ہو سکتے ہیں اس طبقے سے وہ لوگ بھی دور نہیں جنھوں نے اس خیال کا اظہار کیا کہ اقبال نے خطبات لکھ کر اسلام کی کوئی خدمت انجام نہیں دی اور یہ کہ اگر وہ یہ مشق نہ کرتے تو بہتر تھا۔

خطباتِ اقبال پر ردعمل کا دوسرا دھارا اِن اصحاب کا تھا جنھوں نے ان کی فلسفیانہ بنیاد کو سمجھنے کی کوشش کی مطالعہ خطبات اوران کی روشنی میں مطالعہ اسلام کے منھاج کو متعین کرنا چاہا۔

اوّل الذکر کی ابتدا محمد مار ماڈیوک پکتھال کے اس تبصرے سے ہوتی ہے جو انھوں نے خطبات کی اوّلین اشاعت پر ''اسلامک کلچر کوارٹرلی حیدر آباد'' میں (اکتوبر ۱۹۳۱ء میں کیا تھا۔ خطبات پر اس اولین تبصرے میں مشہور مستشرق نومسلم، مترجم قرآن نے ان لوگوں کی رائے بھی نقل کی، جن کے نزدیک اقبال نے خطبات لکھ کر ''اسلام کی بیّن روشنی کو دھندلا دیا ہے'' اگر چہ خود انھوں نے اس سے اتفاق نہیں کیا تاہم ان کا اپنا خیال یہ ہے کہ یہ خطبات کی زبان .Jargon (اصطلاحات کا گورکھ دھندا) ہے اور ایسی زبان کا مطالبہ صرف گم گشتہ اور کج فکر اذہان ہی کرتے ہیں جو صداقت کو سادہ پرائے میں پسند نہیں کرتے اور خوش قسمتی سے ایسے لوگ زیادہ نہیں ہیں اور اگر ہیں بھی تو اقبال نے انھی کے لئے یہ خطبات تحریر کئے ہیں۔

یوں گویا تبصرہ نگار نے خطبات اقبال کو محدود حوالے کا حامل اوران کے تخاطب کو محدود تر ظاہر کیا، تبصرہ نگار نے ان لوگوں پر بھی حیرت ظاہر کی جنھوں نے ان خطبات کی سماعت کی کہ آخر اس ثقیل مضمون کی سماعت سے ان پر کیا گزری ہوگی۔ تاہم پکتھال نے اس علمی خدمت کا اعتراف بھی کیا اور اس خیال کا اظہار بھی کیا کہ اقبال نے فکر جدید کے ''پنڈتوں'' کے رُوبرو اِن کی اپنی زبان میں اس علمیت کے ساتھ جوان کی علمیت سے کسی طرح کم نہیں ثابت کر دکھایا ہے کہ اسلام فی الحقیقت انھی کا مذہب ہے اگر چہ وہ اس حقیقت کو جانتے نہیں'' [۳۱]

کہا جاسکتا ہے کہ پکتھال کا تبصرہ تین حصوں میں منقسم ہے جس کا ابتدائی تاثر ناپسندیدگی کا، دوسرا گوارا ہونے کا اور تیسرا اعتراف کمال پر مبنی ہے، اقبالیاتی ذخیرہ ادب میں ردعمل کی یہ صورت بعد میں بھی رنگ بدل بدل کر دکھائی دیتی رہی ہے جہاں تک

دوسرے ردعمل کا تعلق ہے تو اس کا آغاز اسی روز سے ہوا جس روز علامہ نے نومبر/۱۹۲۹ء میں علی گڑھ میں یہ خطبات پیش کئے تھے، اُس جلسے کی صدارت شعبہ فلسفہ علی گڑھ یونی ورسٹی کے صدر ڈاکٹر سید ظفر الحسن نے کی تھی، انھوں نے اپنے خطبہ صدارت میں ان خطبات کی تطبیقی روش کو روشن کرتے ہوئے جدید علم کلام کا نقطہ آغاز قرار دیا تھا اور یہ کہا تھا کہ اقبال نے فلسفہ و سائنس کی تغلیط یا تردید کی روش اختیار کی نہ مذہب اور سائنس و فلسفہ کے دوائر کو بالکل الگ کر کے دیکھا، بلکہ انھوں نے عظیم مسلم مفکرین نظام (ابراہیم بن سیار بن ہانی بن اسحق البصری متوفی ۲۳۱ھ\۸۴۵ء معتزلہ میں فرقہ نظامیہ کا بانی جس کے فلسفیانہ خیالات کی تردید و تصدیق کے مسئلے پر طویل بحث مباحثے ہوئے اور جس کے نزدیک بنیاد علم تشکیک ہے) اور ابوالحسن الاشعری (ابوحسن علی بن اسماعیل ۲۶۰ھ تا ۳۲۴ھ مقالات الاسلامیین کے مصنف) کے کام کو آگے بڑھایا ہے اور یہ کہ یہ خطبات صرف عظیم اصولوں کے شرح و بیان سے ہی قابل قدر نہیں ہیں بلکہ ''بارآور تجاویز'' سے بھی لبریز ہیں اور ان تجاویز کو لے کر سچے اہل علم کی شان کے مطابق ان کا حل دریافت کرنے کی ضرورت ہے۔

ڈاکٹر ظفر الحسن صاحب نے خطبات کیمطالعے کے لئے جس منہج کا تعین کیا تھا بعد میں انھی کے تلامذہ ڈاکٹر عشرت حسن انور نے Metaphysics of Iqbal [۳۲] اور ڈاکٹر برہان احمد فاروقی نے قرآن اور مسلمانوں کے زندہ مسائل [۳۳] میں اس پر گامزن ہونے کی کوشش کی، ڈاکٹر عشرت حسن انور نے بعد کے زمانے میں بھی تفہیم خطبات کا سفر جاری رکھا، Testing Iqbal's Philosophical test of the Revelations of the religious experiences نامی مقالہ [۳۴] اُن کے غور و فکر کے سفر کے جاری رہنے کی نشان دہی کرتا ہے، اگرچہ سہیل عمر صاحب نے اپنی کتاب کے دوسرے ضمیمے میں اس مقالے پر کڑی تنقید کرتے ہوئے اس کی بالکلیہ تغلیط کر دی ہے۔ [۳۵] ڈاکٹر برہان احمد فاروقی مرحوم نے اپنی زندگی اور افکار سے بہت سے نوجوان مصنفین کو متاثر کیا، یہاں

تک کہ بعض مصنفین و محققین نے اپنی تحقیقات کو ان کے امالی تک قرار دے ڈالا، ڈاکٹر صاحب مرحوم کا خیال تھا کہ خطبات کی تفہیم کا منہاج متعین کرنے کے لئے اُس کے دیباچے کو کلیدی اہمیت دینی چاہیے۔

علامہ نے امام غزالی کے برعکس حسیت Empiricism کا انکار نہیں کیا ہے، انکار ان معنوں میں کہ غزالی کی رائے میں عقل نظری اور وجدان باہم متناقض ہیں جب کہ علامہ حسِ باطنی کو علم حقیقت تک پہنچنے کا ذریعہ سمجھتے ہیں اور حسِ باطنی حواس ظاہرہ کی طرح ایک حس ہے۔ ڈاکٹر فاروقی اس نقطہ نظر کو الزامی جواب کا درجہ دیتے ہیں جو علامہ کو اپنے عہد کے مغربی فلسفے سے مرعوب ذہنوں کی تشفی کے لئے دینا پڑا اور یہ کہ ''وہ باتیں جو علامہ اقبال الزامی جواب کے طور پر فرماتے ہیں انھیں علامہ اقبال کا موقف نہیں کہا جا سکتا۔ فکرِ اقبال کے مطالعے میں اس بات کا لحاظ رکھنا ضروری ہے'' ۳۶ انھوں نے خطبات کے دیباچے پر تفصیل سے کلام کیا ہے اور بتایا ہے کہ یہ مختصر تحریر اکیس سوالات اُٹھاتی ہے اور ان کے جوابات کی تلاش مطالعہ خطبات کے منہج کا تعین کر سکتی ہے۔ ۳۷

حقیقت یہ ہے کہ عالم اسلام کے کندھوں پر گزشتہ کئی صدیوں کے ہوم ورک کا جو بوجھ چلا آ رہا ہے، علامہ نے ان خطبات کے ذریعے سے ملتِ اسلامیہ کو اس کی طرف متوجہ کیا تھا، انھوں نے ۱۹۳۳ء میں کہا تھا کہ:

''میں نے اپنی زندگی کے گزشتہ تیس سال اسلام اور موجودہ تہذیب و تمدن کی تطبیق کی تدابیر کے غور و فکر میں بسر کر دیے اور اس عرصے میں یہی میری زندگی کا مقصد وحید رہا ہے، میرے حال کے سفر نے مجھے کسی حد تک اس نتیجے پر پہنچا دیا ہے کہ ایسے مسئلہ کو اس شکل میں پیش نہیں کرنا چاہیے کیونکہ اس کا مطلب بجز اس کے کچھ نہیں کہ اسلام موجودہ تمدن کے مقابلہ میں ایک کمزور طاقت ہے۔ میری رائے میں اس کو یوں پیش کرنا چاہیے کہ موجودہ تمدن کو کس طرح اسلام کے قریب تر لایا جائے۔'' ۳۸

دل چسپ بات یہ ہے کہ سوز و ساز رومی اور پیچ تاب رازی کے حامل علامہ اس

دردمندانہ بیان سے یہ مفہوم اخذ کیا گیا کہ گویا علامہ نے اس بیان کے ذریعے تشکیل جدید کی خود ہی تردید کر دی یہ خیال شاید اس بیان کے متاخر حصّے سے متاثر ہو کر قائم کیا گیا بلکہ فاضل دوست سہیل عمر صاحب نے تو جانے کیسے اسی بیان کو نقل کرتے ہوئے یہ بھی لکھ دیا کہ:

''تشکیل جدید کی علمی منہاج اور تطبیقی طرز استدلال پر عمومی تبصرہ کرتے ہوئے علامہ اقبال نے ۱۹۳۲ء میں ایک بہت معنی خیز بیان دیا تھا'' ۳۹؎ درآنحالیکہ سیاق وسباق میں تشکیل جدید کا کوئی ذکر ہی نہیں پھر انھوں نے اس مجلسی /اخباری بیان کو علامہ کے خطبات کے سارے منہج کی تردید ظاہر کرتے ہوئے اپنی بحث کو اتمام تک پہنچا دیا ہے گویا یہ بیان تشکیلِ جدید کی روش تحقیق کی تردید کے باب میں حرفِ آخر کا درجہ رکھتا ہے۔

مقطع میں آپڑی ہے سخن گسترانہ بات، حقیقت یہ ہے کہ یہ بیان لاہور میں دی گئی چائے کی ایک دعوت کے موقع پر علامہ کی گفتگو کی اخبارری رپورٹنگ پر مبنی ہے اور یہ مجلس علامہ کی اندلس سے واپسی کی مناسبت سے منعقد کی گئی تھی (یہ واقعہ ۱۹۳۲ء کا نہیں بلکہ ۱۹۳۳ء کا ہے، دوسری بات یہ کہ رپورٹ کے مطابق علامہ نے پینتیس برس نہیں تیس برس کہا اور یہی قرین قیاس ہے) ۴۰؎ گویہ ایک چائے پارٹی میں ہونے والی گفتگو کی اخباری رپورٹنگ ہے مگر اس میں بھی ''کسی حد تک'' کے الفاظ موجود ہیں جو محولہ بالا بیان جیسی حتمی تردید کی راہ میں حائل ہیں۔

باقی جہاں تک نفس مضمون کا تعلق ہے تو اس سے ایک عمومی تاثر سامنے آتا ہے تحقیقی وتنقیدی رائے نہیں، جیسا کہ کوئی مصنف کسی موضوع پر اپنی محققانہ رائے پیش کیا کرتا ہے۔ تطبیقی روش ٹھیک تھی یا غلط اس پر تفصیلی رائے پھر کبھی سہی، یہاں اس بحث میں پڑے بغیر فقط یہ کہنا ہے کہ اس مجلسی بیان کو تشکیل جدید جیسی محققانہ تصنیف کی تردید نہ سمجھا جائے بلکہ اس بیان کو بھی اُس ضرورت کی طرف مزید اشارہ سمجھا جائے جو تشکیل جدید کی تصنیف کا باعث تھی اور جس کا اظہار علامہ نے بکثرت کیا۔ اہم بحث یہ ہے کہ ہم

اپنے حال کو ماضی سے مربوط رکھتے ہوئے آگے بڑھنے کا سامان کریں، اس مقصد کے لئے ہمیں محض ''تشکیل جدید'' سے آگے گزرنا ہوگا، کیونکہ بقول خود علامہ '' فلسفیانہ غور وتفکر میں قطعیت کوئی چیز نہیں جیسے جیسے جہان علم میں ہمارا قدم آگے بڑھتا ہے اور فکر کے لئے نئے نئے راستے کھل جاتے ہیں، کتنے ہی اور، اور شاید اُن نظریوں سے جو ان خطبات میں پیش کیے گئے ہیں زیادہ بہتر نظریے ہمارے سامنے آتے جائیں گے، ہمارا فرض بہر حال یہ ہے کہ فکر انسانی کے نشو ونما پر بہ احتیاط نظر رکھیں اور اس باب میں آزادی کے ساتھ نقد و تنقید سے کام لیتے رہیں'' [۴۱]

خود برعظیم کی فکری تاریخ اور اس کے تدریجی ارتقا کو نگاہ میں رکھیں تو کہا جاسکتا ہے کہ اگر شاہ ولی اللہ محدث دہلویؒ، حضرت مجدد الف ثانیؒ کے کام کو آگے بڑھا سکتے ہیں اور اقبال حضرت شاہ صاحب کی تشریحات وتوضیحات پر اضافہ کر سکتے ہیں تو اب اقبال کا کام حرفِ آخر کیوں کر ٹھہرایا جاسکتا ہے۔ کوئی رجلِ رشید، برعظیم کی فضاؤں میں پرورش پانے والے ملت اسلامیہ کے اس فکری سفر کو اقبال سے آگے کیوں نہیں بڑھا سکتا۔ بنیادی سوال تو یہ ہے کہ:

الیسَ مِنکُم رَجلٌ رشید ؟

درحقیقت خطبات کی تمام تر تحقیق وتصنیف کا یہی مدعا ومفہوم ہے اور علامہ نے چوتھے خطبے کے آغاز میں کم وبیش پون صدی قبل اسی ذمہ داری کی طرف ہماری توجہ مبذول کروائی تھی، اُن کی یہ پکار:

The task before the modern Muslim is, therefore immense. He has to rethink the whole system of Islam without completely breaking with the past. [۴۲]

آج بھی ہماری سماعتوں سے ٹکرا رہی ہے لیکن صورت حال یہ ہے کہ علامہ پر کتابیں لکھنے لکھوانے کے سفر میں وہ مقام نظر نہیں آتا جہاں خطبات کا نا تمام کام آگے

بڑھتا ہو، زمانے کی رفتار کو پیش نظر رکھیں تو قوت کا پلڑا ایک سمت میں جھک جانے سے عالمی منظر نامے میں عدم توازن پیدا ہو چکا ہے، بہ قول اقبال جس میں : ''جمہوریت فنا ہو رہی ہے اور اس کی جگہ ڈکٹیٹر شپ قائم ہو رہی ہے، تہذیب وتمدن (بالخصوص یورپ میں) حالت نزع میں ہے اور نظام عالم ایک نئی تشکیل کا محتاج ہے ۴۳ ''تو اس حقیقت کے جان لینے میں کوئی رکاوٹ نہیں رہ جاتی کہ اب صرف پرانی تشکیل جدید پر کام کرنے کی ہی نہیں بلکہ ایک نئی تشکیل کی ضرورت پیدا ہو چکی ہے۔

خواب جوانی کی طرح پرانی تشکیل جدید کی اب تک جتنی تعبیریں ہو چکی ہیں وہ ایک اچھا کتاب خانہ تشکیل دے رہی ہیں لیکن تشکیلِ جدید کا کام ہنوز اُمتِ مسلمہ پر قرض ہے جیسا کہ تھا ع

کون ہوتا ہے حریفِ
مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ
صلا میرے بعد

حوالے اور حواشی

۱ i- شاد اقبال مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور (۱۹۴۲) ii- لیٹرز آف اقبال ٹو جناح مرتبہ ایم ایس طوسی (۱۹۴۳) iii- اقبال نامہ حصہ اوّل مرتبہ شیخ عطاء اللہ (۱۹۴۴ء) iv- اقبال از عطیہ بیگم (۱۹۴۹ء) v اقبال نامہ حصہ دوم مرتبہ شیخ عطاء اللہ (۱۹۵۱ء) vi مکاتیب اقبال بنام نیاز الدین خان (۱۹۵۴ء) vii مکتوبات اقبال مرتبہ سید نذیر نیازی (۱۹۵۷ء) viii انوار اقبال مرتبہ بشیر احمد ڈار (۱۹۶۷ء) ix لیٹرز اینڈ رائٹنگز آف اقبال مرتبہ بشیر احمد ڈار (۱۹۶۷ء) x مکاتیب اقبال بنام گرامی مرتبہ محمد عبداللہ قریشی (۱۹۶۹ء) xi نوادر اقبال مرتبہ محمد عبداللہ قریشی (۱۹۷۳ء) جو بعد ازاں شاد اقبال میں شامل کر کے '' اقبال بنام شاد '' کی صورت میں شائع ہوئے (۱۹۸۶ء) xii خطوط اقبال مرتبہ رفیع الدین ہاشمی (۱۹۷۶ء) xiii لیٹرز آف اقبال مرتبہ بشیر احمد ڈار (۱۹۷۸ء) xiv خطوط اقبال بنام بیگم گرامی مرتبہ حمید اللہ شاہ ہاشمی (۱۹۸۷ء) xv اقبال نامے مرتبہ اخلاق اثر (۱۹۸۱ء) xviاقبال جہان دیگر مرتبہ فرید الحق (۱۹۸۳ء)

۲ مرتبہ سیّد مظفر حسین برنی شائع کردہ اُردو اکادمی دہلی جلد اول ۱۸۹۹ء تا ۱۹۱۸ء (اشاعت اوّل ۱۹۸۹ء) جلد دوم جنوری ۱۹۱۹ء تا دسمبر ۱۹۲۸ء (۱۹۹۱ء) جلد سوم جنوری ۱۹۲۹ء تا دسمبر ۱۹۳۴ء (۱۹۹۳ء) جلد چہارم ۱۹۳۵ء تا اپریل ۱۹۳۸ء (۱۹۹۸ء)

۳ عطاء اللہ، شیخ (مرتب) اقبال نامہ، لاہور شیخ محمد اشرف تاجر کتب حصہ اول ص ۴۲۶ مکتوب نمبر ۲۵۵۔ اقتباس درج ذیل ہے:

'' میری زندگی میں کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں جو اوروں کے لئے سبق آموز ہو سکے۔ ہاں خیالات کا تدریجی انقلاب البتہ سبق آموز ہو سکتا ہے۔ اگر کبھی فرصت ہوگئی تو لکھوں گا فی الحال اس کا وجود محض عزائم کی فہرست میں ہے'' لاہور ۲۷رنومبر ۱۹۱۹ء

اس سے ملتی جلتی بات انھوں نے وحید احمد مسعود بدایونی کے نام ۷رستمبر ۱۹۲۱ء کے خط میں بھی لکھی؛ ''کبھی فرصت ہوئی تو اپنے قلب کی تمام سرگزشت قلم بند کروں گا، جس سے مجھے یقین (ہے) بہت لوگوں کو فائدہ ہوگا'' سید مظفر حسین برنی (مرتب) کلیات مکاتیب اقبال جلد دوم محولہ بالا ص ۲۷۱

۴۔ خطبات کی اولین اشاعت کپور پرنٹنگ ورکس لاہور سے ۱۹۳۰ء میں ہوئی، دوسری مرتبہ بعض لفظی ترامیم اور ایک خطبے کے اضافے کے ساتھ یہ کتاب آکسفورڈ یونی ورسٹی پریس لندن سے ۱۹۳۴ء میں شائع ہوئی، اضافہ شدہ خطبہ Aristotelian Society London کی دعوت پر لکھا گیا تھا۔

۵، ۶۔ نذیر نیازی، سیّد (مترجم) تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ لاہور: بزم اقبال طبع سوم مئی ۱۹۸۶ء دیباچہ ص ص ۵، ۶

۷۔ لاہور بزم اقبال: ۱۹۸۸ء

۸۔ لاہور اقبال اکیڈمی: ۱۹۷۷ء

۹۔ اسلام آباد علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی: ۱۹۸۶ء

۱۰۔ لاہور سنگ میل پبلی کیشنز: ۱۹۸۷ء

۱۱۔ ''خطباتِ اقبال پر ایک نظر'' لاہور اقبال اکیڈمی طبع ثانی: ۱۹۸۷ء

۱۲۔ فلسفہ اقبال خطبات کی روشنی میں لاہور نذیر سنز: ۱۹۸۹ء

۱۳۔ خطباتِ اقبال نئے تناظر میں لاہور اقبال اکادمی: ۱۹۹۶ء

۱۴۔ مجلہ اقبال اکادمی پاکستان لاہور جنوری۔مارچ ۱۹۹۷ء

۱۵۔ مرتبہ حسین محمد جعفری، کراچی: پاکستان سٹڈی سنٹر ۱۹۸۸ء

۱۶۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان اکتوبر ۱۹۹۶ء

17.Published by Department of Philosophy, University of the Punjab 2001. (Pages 160)

۱۸۔ ایران کے محمد بقائی ماکان نے علامہ پر تراجم و تالیفات کی صورت میں بیس کتب شائع کی ہیں جن میں Reconstruction کا ترجمہ بھی شامل ہے، انھوں نے اس سلسلے میں اپنے پیش رو احمد آرام کے برعکس احیای کی بجائے Reconstruction کا ترجمہ باز سازی کیا ہے جو زیادہ درست ہے۔

ڈاکٹر این میری شمل نے اقبال کے متعدد تراجم کے علاوہ *Muhammad Iqbal Poet and Philosopher* اور Gabriel's Wing (مطبوعہ لائیڈن ۱۹۶۳ء) جیسی کتابیں بھی لکھی ہیں۔

فیوک کی کتاب کا نام *Muhammad Iqbal and Indo Muslim Modernism* ہے، ان کے علاوہ اطالوی دانشور ایساندرو بوسانی (Professor Alessandro Bausani) کا کام بھی قابل ذکر ہے جو بیشتر تراجم پر مشتمل ہے مثلاً گلشن راز جدید (۱۹۵۹ء) جاوید نامہ (۱۹۵۲ء) اور پیام مشرق ضرب کلیم، ارمغان حجاز، بانگ درا اور زبور عجم کے منتخب حصوں کے ترجمے

19. M.S Raschid *Iqbal's concept of God*
London and Boston Kegan Paul International 1981.

20. *The Work of Muhammad Iqbal : A collection of Articles By Soviet-Scholars* Edited by Abdul Rauf Malk
Lahore: peoples Publishing House 1983. (Pages 235)

21. Iqbal Academy Lahore and Islamic Research Institue

Islaabad 1995 (Pages 236)

۲۲۔ خطبات اقبال (پنجابی روپ) لاہور: مجلس ترقی ادب جنوری ۱۹۷۷ء

۲۳۔ مذہبی افکار کی تعمیر نو لاہور بزم اقبال ۱۹۹۲ء ص ص ۲۲۳

۲۴۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۹۴ء ص ۵ (صفحات ۲۰۷)

۲۵۔ لاہور: مکتبہ خلیل ۲۰۰۱ء ص ص ۲۳۱

۲۶۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان ۲۰۰۲ء ص ص ۲۹۰

۲۷۔ نذیر نیازی، سید محولہ بالا صفحہ ۶

28. Iqbal, Allama Muhammad, *The Reconstruction of Religoous thought in Islam* Lahore: Iqbal Academy & Institute of Islamic culture April 1989 (Pages 77)

۲۹۔ سعید احمد اکبر آبادی خطبات اقبال پر ایک نظر محولہ بالا ص ۸۴

۳۰۔ ایضاً ص ۸۴

31. M.P *Islamic Culture* quarterly Vol 1931 P677-683

محمد مارماڈیوک پکتھال کے اس تبصرے کے اردو ترجمے رتلخیص اور اس پر تبصرے کے لئے دیکھے؛

اسلم انصاری: اقبال؛ عہد آفرین ملتان: کاروان ادب ۱۹۸۷ء ص ۱۴۵۔۔۱۶۲

32. Lahhore: Sh. Muhammad Ashraf 1944

۳۳۔ لاہور: علم و عرفان پبلشرز ۱۹۹۹ء ص ص ۳۲۸

۳۴۔ مجلّہ ''اقبال'' لاہور: بزم اقبال ج ۴۱۱ ش ۳ جولائی ۱۹۹۴ء ص ۱۔۔۱۷

۳۵۔ سہیل عمر، محمد خطبات اقبال نئے تناظر میں محولہ بالا ص ۱۸۳۔۔۱۹۷ بعنوان ضمیمہ ۲ ''مدعا مختلف ہے''

۳۶۔ قرآن اور مسلمانوں کے زندہ مسائل محولہ بالاص۲۳۲

۳۷۔ ایضاً ص ۳۵۹۔۔ومابعد

۳۸۔ روزنامہ انقلاب لاہور ۴/مارچ ۱۹۳۳ء شنبہ جلد ۷ نمبر ۲۴۳

۳۹۔ سہیل عمر، محمد محولہ بالا ص ۱۷۲

۴۰۔ ۱۹۳۲ء میں قائم کئے جانے والے ''اسلامک ریسرچ انسٹی ٹیوٹ'' کے داعی اور معتمد خواجہ عبدالوحید تھے جنھوں نے اورئینٹل کالج کے اصحاب ثلاثہ پروفیسر محمود شیرانی، ڈاکٹر محمد اقبال اور پروفیسر مولوی محمد شفیع سے مل کر اس فکری انجمن کی بنا رکھی اس انجمن کے زیر اہتمام ۶/مارچ ۱۹۳۲ء کو لاہور میں یوم اقبال بھی منایا گیا اور اس انجمن نے علامہ اقبال کی سفر یورپ سے واپسی پر یکم مارچ ۱۹۳۳ء کو ٹاؤن ہال کے باہر باغ میں اُن کے اعزاز میں ''شان دار دعوت چائے'' بھی دی اس دعوت میں عبدالمجید سالک نے علامہ کا شکریہ ادا کرتے ہوئے کہا:

''حضرت علامہ کی ذات والا صفات اس دور میں ان مقدس نفوس میں سے ہے جن پر اسلام کو بجا طور پر ناز ہے۔حضرت علامہ نے گول میز کانفرنس میں تشریف لے جا کر مسلمانانِ ہند کی جو گراں قدر خدمات انجام دی ہیں، وہ محتاجِ تشریح نہیں۔اس موقع پر میں اس کا ذکر نہ چھیڑوں گا، کیونکہ مجھے حضرت علامہ اقبال کے اس سفر یورپ کے متعلق اس سے بھی اہم تر بات کہنی ہے اور وہ یہ کہ حضرت علامہ نے اس موقع سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ایک ایسی سرزمین کا سفر اختیار کیا، جس میں مسلمانوں نے سات سو سال تک حکومت کی ہے اور جہاں ان کے آثار باقیہ بھی مسلمانوں کی مردہ رگوں میں خون تازہ پیدا کرنے کے لئے کافی ہیں۔مشرق کے اس عظیم الشان انسان کا اندلس کے آثار کی زیارت کے لئے تشریف لے جانا حقیقت میں مشرق کا مغرب کی طرف رجوع ثانی کے مرادف ہے، کلچر کی زندگی میں مشرق اور مغرب کا یہ اختلاط اتنی اہمیت رکھتا ہے، جس کے نتائج بہت جلد رونما ہونے والے ہیں''۔

سالک کی یہ تقریر اور انقلاب (محولہ بالا) کی ساری رپورٹنگ اس بات کی مظہر ہے کہ یہ جلسہ علامہ کے سفر یورپ کے حوالے سے منعقد ہوا تھا، خطبات کے حوالے سے نہیں، سہیل عمر صاحب نے اپنی کتاب کے متن میں جو سنہ اور علامہ کے بیان میں ۳۵ سال لکھا ہے تو اس کا سبب یہ ہے کہ ان کے پیش نظر گفتار اقبال مرتبہ رفیق افضل (ادارہ تحقیقات پاکستان دانش گاہ پنجاب لاہور) ہوگی جس میں یہ دونوں باتیں درج ہیں (ملاحظہ ہو اشاعت سوم ۱۹۸۶ء صفحہ ۱۶۸) گفتار اقبال ٹائپ میں شائع ہوئی تھی اور ٹائپ کے ساختہ اُردو ہندسوں میں صفر اور پانچ میں تشابہ ہو جاتا ہے یہاں بھی ایسا ہی ہوا ہے، اگر سہیل صاحب کی کتاب میں گفتار کا حوالہ درج ہوتا تو اس غلطی کی ذمہ داری ان پر عائد نہ ہوتی تاہم گفتار میں نقل کے ابتدائی نوٹ اور حاشیے میں درج حوالے میں دونوں جگہ سنہ ۱۹۳۳ء ہی ہے۔ دونوں باتوں کی درست صورت اور انقلاب کے منقولہ بالا مکمل حوالے کے لئے حمزہ فاروقی کی کتاب ''حیات اقبال کے چند مخفی گوشے'' (لاہور ادارہ تحقیقات پاکستان، دانش گاہ پنجاب، طبع اوّل مارچ ۱۹۸۸ء) سے رجوع کرنا چاہیے جہاں صفحہ ۱۴۴-۵ پر پوری صراحت موجود ہے۔

۴۱۔ نذیر نیازی، سید تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ محولہ بالا صفحہ ۴۰

42. Iqbal, Allama Muhammad *The Reconstruction* P.78

۴۳۔ عطاء اللہ شیخ (مرتب) اقبال نامہ محولہ بالا ص ۱۸۱ (مکتوب ۶۱ بنام سید سلیمان ندوی لاہور؛ ۱۵ر جنوری ۱۹۳۴ء)

امتیاز حسین بلوچ

علامہ اقبالؒ کے جنوبی پنجاب کے دو مکتوب الیہ

جنوبی پنجاب میں اقبال کا جن شخصیات سے تعلق رہا ہے۔ ان شخصیات میں کچھ ایسی بھی ہیں کہ جن سے اقبال کی براہ راست خط و کتابت رہی، تاہم کچھ شخصیات ایسی بھی ہیں جن سے اقبال کا نامہ و پیام کسی کی معرفت تھا۔ علامہ اقبال نے جنوبی پنجاب کی جن شخصیات کو مکتوب لکھے۔ ان کی نوعیت انفرادی بھی ہے اور اجتماعی بھی۔ چونکہ ہندوستان کا وسطی علاقہ ہونے کی وجہ سے یہاں تک ذرائع رسل و رسائل بہت کم تھے۔ دریائے سندھ پر غازی گھاٹ کے مقام پر پُل موجود نہ تھا۔ اور نہ بھای تونہ کے مقام پر ہیڈ تونسہ تعمیر ہوا تھا۔ سردیوں کے موسم میں جب دریا میں پانی کم ہوتا تو کشتیوں سے پُل بنایا جاتا۔ ورنہ ایک پانی والا جہاز ہی آمدورفت کا واحد ذریعہ تھا (یہ جہاز اب بھی خراب حالت میں غازی گھاٹ پُل کے ساتھ دریائے سندھ میں کھڑا ہے)۔ اقبال نے جن ڈیروی شخصیات کو خطوط لکھے اُن سے تعلقات کی گرم جوشی سے ظاہر ہوتا ہے۔ کہ علاّمہ اقبالؒ ڈیرہ غازیخان آنا چاہتے تھے لیکن سفر کی مشکلات سدِ راہ تھیں۔ اس لیے اقبال کبھی ڈیرہ غازی خان نہ آئے لیکن اگر جنوبی پنجاب کی سیاسی ثقافتی اور ادبی تاریخ کے اوراق پلٹے جائیں تو پتہ چلتا ہے کہ اقبالؒ کے چاہنے والوں کی تعداد ''ڈیرہ والوں'' میں بھی کم نہ تھی۔ علامہ اقبالؒ کے پیغام کو لے کر تحریک آزادی جنوبی پنجاب کے علاقوں میں بھی پورے زور و شور سے جاری رہی۔ علاّمہ اقبالؒ کی شاعری میں جفاکشی اور سخت کوشی کے جو حوالے ہمیں ملتے ہیں۔ وہ جنوبی پنجاب میں آباد قبائلی اور پہاڑی نظام کا عمومی مزاج ہیں۔ علاّمہ اقبالؒ کو بلوچی قبائل کی زندگی اور دشت نوردی میں کشش نظر آتی تھی نظم ''بڈھے بلوچ کی نصیحت'' اس کا ثبوت ہے۔

جنوب پنجاب کی سرزمین میں جن شخصیات سے علاّمہ اقبالؒ کی مکتوب نگاری،

تعلق داری اور ملاقاتوں کا ذکر ملتا ہے۔ ان میں اکثر کا تعلق وادی کوہ سلیمان کی تہذیب سے ہے۔ یہ خطہ ''تخت سلیمان''، ''فورٹ نرد''، ''گڑگوجی'' اور ''درگ'' پر مشتمل خوب صورت وسیع عریض بیلٹ ہے۔ (فورٹ نرد جنوبی پنجاب میں واقع ہے اور ڈیرہ غازیخان سے 80 کلومیٹر دور ایک صحت افزاء، سرد، اونچا پہاڑی علاقہ ہے۔ جہاں ہر سال گرمیوں کے موسم میں ملک کے طول وعرض کے علاوہ غیرملکی سیاحوں کی وسیع تعداد بھی بیرون ملک سے سیر وسیاحت کے لیے آتی ہے۔ ہر سال 14 اگست کو یہاں میلے کا سماں ہوتا ہے۔)

علامہ اقبالؒ کی جنوبی پنجاب کی جن شخصیات سے خط وکتابت رہی۔ اُن کی تفصیل مندرجہ ذیل ہے۔ مولوی صالح محمد صالح ملتانی (ساکن تونسہ شریف) علامہ عبدالرشید نسیم طالوت (ساکن ڈیرہ غازیخان) شیخ فیض محمد ایڈووکیٹ ساکن (ڈیرہ غازیخان) میاں اللہ بخش (ساکن تونسہ شریف) سردار رب نواز کتھران (ساکن تونسہ شریف)۔

جنوبی پنجاب کے لیے علامہ اقبالؒ کے صرف دو مکتوب الیہ حضرات کے نام لکھے گئے خطوط کا متن ومطالعہ اس تحریر میں شامل ہے۔ زیر مطالعہ مضمون میں مولوی صالح محمد صالح ملتانی (تونسہ شریف 1871ء تا 1954ء) اور میاں اللہ بخش کے نام لکھے گئے علامہ اقبال کے خطوط پیش نظر ہیں۔ جن کے متن ومواد کے مطالعے کے ساتھ ساتھ حواشی وتعلقات بھی لکھے گئے ہیں۔ مولوی صالح محمد صالح پیشے کے اعتبار سے معلم تھے۔ اور حضرت خواجہ نظام الدین تونسوی کے معتمد تھے ان خطوط کے متن کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے۔ کہ اصل مکتوب الیہ خواجہ نظام الدین تونسوی ہیں اور تمام خطوط کا روئے سخن بھی خواجہ تونسوی کی ذات گرامی ہے۔ اِن خطوط میں حضرت خواجہ سلیمان تونسوی کا ذکر بھی عقیدت سے ملتا ہے۔ مولوی صالح محمد صالح بیدار مغز صوفی منش اور صاف ستھرا ادبی مزاق رکھتے تھے مولوی صالح مرحوم نے علامہ اقبال کی تصنیف ''پیامِ مشرق'' کی شرح بھی لکھی لیکن خطوط بنام مولوی صالح سے ظاہر ہوتا ہے کہ علامہ اقبالؒ نے اس شرح سے

اتفاق نہ کیا۔ اور یوں یہ شرح شائع ہونے سے رہ گئی اور زمانے کی دستبرد کی نذر ہو گئی۔ علامہ اقبالؒ نے حضرت نظام الدین تونسوی کو بہت سے خطوط لکھے۔ جو مولوی صالح کے ذریعے خواجہ مرحوم کو ملتے تھے۔ تاہم چونکہ اُس وقت اِن خطوط کی اشاعت کا سان گمان بھی نہ تھا۔ اس لیے مولوی صالح محمد نے اکثر خطوط ضائع کر دیے۔ سترہ (17) خطوط مولوی صالح کے مسودات سے ملے ہیں۔ ان خطوط سے ظاہر ہوتا ہے کہ علامہ اقبالؒ خواجہ نظام الدین تونسوی سے تحریک آزادی کے سلسلے میں مدد کے طلب گار تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ خواجہ نظام تونسوی چونکہ ایک مذہبی شخصیت ہیں اور سجادہ نشین ہیں اس لیے وہ عوام الناس میں اپنے اثر ونفوذ کو استعمال کریں اور لوگوں کے اندر اور اپنے مریدوں کے اندر تحریک آزادی کے حوالے سے ہمدردیاں پیدا کریں اس طرح علامہ اقبالؒ کے ذہن میں ایک خیال یہ بھی تھا کہ ہندوستان کے مشائخ عظام کی ایک ایسی تنظیم بنائی جائے جو کہ سجادہ نشینوں اور گدی نشینوں پر مشتمل ہو اور جو ہندوستان کی آزدی میں انگریز سامراج کے خلاف کام کرے۔ حضرت خواجہ نظام الدین سے علامہ اقبالؒ کی لاہور میں ملاقاتیں بھی ہوئیں۔ علامہ اقبالؒ اور حضرت نظام الدین تونسویؒ کے اس قریبی تعلق اور وجہ تعلق کے بارے میں حضرت مولانا خان محمد چشتی بیان کرتے ہیں۔

''علامہ صاحب حضرت خواجہ صاحب سے بے حد محبت کرتے تھے۔ متعدد مرتبہ حضرات کی ہمراہی میں علامہ کے حضور جانا ہوا۔ اطلاع ملتے ہی فوراً استقبال کے لیے گھر سے باہر تشریف لے آتے درحقیقت ان حضرات کے موقف اور پروگرام میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ علامہ ملت اسلامیہ کی عظمت رفتہ کو واپس لانے کے لیے جہاد میں مصروف تھے۔ اور حضرت خواجہ صاحب کی جدوجہد کا بھی یہی حال تھا جس طرح دیو (افرنگ) کو علامہ مسلمانوں کے لیے سم قاتل سمجھتے تھے۔ اسی طرح خواجہ صاحب کا بھی وہی تصور تھا۔

مولوی صالح محمد صالح کے نام علامہ اقبال نے بے شمار خطوط لکھے۔ لیکن جن سترہ (17) خطوط کے متون دستیاب ہوئے ان میں سے چند ایک ملاحظہ ہوں۔

لاہور/30 مئی، 1930ء

جناب من! السلام علیکم!

آپ کا خط مل گیا ہے۔ جس کے لیے سراپا سپاس ہوں۔ مجھ کو آپ کے خط نے بہت متاثر کیا۔ مجھ کو یہ خیال ہمیشہ تکلیف روحانی دیتا ہے۔ کہ آنے والی مسلمان نسل کے قلوب ان واردات سے یکسر خالی ہیں۔ جن پر میرے افکار کی اساس ہے۔ لیکن آپ کے خط سے مجھے ایک گونہ مسرت ہوئی۔۔۔۔۔ میں اتنی فارسی نہیں جانتا کہ مشکل زبان لکھ سکوں۔۔۔۔ جذبات انسانی کی تخلیق یا بیداری کے کئی ذرائع ہیں جن میں ایک شعر بھی ہے۔ اور شعر کا تخلیقی یا ایقاظی اثر محض اس کے مطالب و معانی کی وجہ سے نہیں۔ بلکہ اس میں شعر کی زبان اور زبان کے الفاظ کی صوت اور طرز ادا کو بڑا دخل ہے۔ اس واسطے ترجمے یا تشریح سے وہ مقصد حاصل نہیں ہوتا۔ جو مترجم کے زیر نظر ہوتا ہے۔ بہر حال اس تشریح میں آپ کو اِن لوگوں کی کیفیات و خیالات کا بغور مطالعہ کرنا چاہئے۔ جن کے قلوب میں آپ پیام کے جذبات پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ یہ بات پیام کے مطالعہ سے بھی زیادہ ضروری ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی گُر کی بات ہے کہ مجھ سے مشورہ نہ کیجئے جس شعر کا جو اثر آپ کے دل پر ہوتا ہے۔ اُسی کو صاف و واضح طور پر بیان کرنے کی کوشش کرنا چاہیے مصنف کا مفہوم معلوم کرنا بالکل غیر ضروری ہے۔ ہاں ایک ضروری شرط ہے۔ اور وہ یہ ہے جو تشریح آپ کریں۔ اس کی تائید شعر کی زبان سے ہونی چاہیے۔ ایک ہی شعر کا اثر مختلف قلوب پر مختلف ہوتا ہے۔ بلکہ مختلف اوقات میں بھی مختلف ہوتا ہے۔ اس اختلاف کی وجہ قلوب انسانی کی اصل فطرت اور انسانی تعلیم و تربیت اور تجربہ کا اختلاف ہے۔ اگر کسی شعر سے مختلف اثرات قلوب پر پیدا ہوں تو یہ بات اسی شعر کی قوت اور زندگی کی دلیل ہے۔ زندگی کی اصل حقیقت تنوع اور گوناگونی ہے۔

والسلام

مخلص۔۔۔۔محمد اقبال

لاہور/4اگست، 1930ء

جناب مولوی صاحب۔۔۔۔۔۔السلام علیکم!

1. میں آپ کو خط لکھنے کے مقصد سے بیٹھا ہی تھا کہ ملازم نے آپ کا خط لا کر دیا۔ کتاب ''سرالسماء'' کے حصول میں خواجہ صاحب جو سعی بلیغ فرمارہے ہیں، اُس کا شکریہ کس زبان سے ادا کروں میں نے آج مولوی شمس الدین صاحب کی خدمت میں خط لکھا ہے۔ وہ خود علمی ذوق کے آدمی ہیں اس کے علاوہ حضرت خواجہ صاحب نے اُن کو لکھا ہے۔ یقین ہے۔ پوری کوشش کریں گے۔ اگر کتاب مفید مطلب نکل آئی تو اپنی کتاب کے دیباچے میں اُس کا ذکر کرنا ہوگا اور اس سلسلے میں علامہ عبدالعزیز مصنف کتاب مذکورہ کا ذکر بھی ضروری ہوگا۔ علاوہ اس کے خواجہ صاحب موصوف کا بھی جن کی وساطت سے کتاب دیکھنے کے بعد تکلیف دوں گا۔

2. فہرست کتب خود تیار کیجئے۔ لیکن اگر آپ لاہور آئیں تو زمانہ حال کی تیار شدہ فہرستیں ضرور ملاحظہ کریں۔ ان کی ترتیب کا طریق اور ہے۔ اور بہت زیادہ مفید۔ آپ نے الندیم کی فہرست دیکھی ہوگی۔ اُس نمونہ کی ہونی چاہیے۔ لیکن صرف نایاب کتب ہی کا ذکر ہو تو بہتر ہوگا۔ اس کی اشاعت کے لیے میں علی گڑھ یونیورسٹی کو لکھوں گا۔ کہ آپ کی مدد کرے۔

3. کابل جانے کا امکان ہے۔ آپ ساتھ ہوں تو اور بھی اچھی بات ہے۔ ممکن ہے اگست کے آخر میں قونصل جنرل افغانستان متعنیہ ہند (دھلی) نے مجھ سے کہا تھا کی جشن استقلال وسط اگست میں ہے لیکن وسط اگست میں آل انڈیا مسلم لیگ کی صدارت کے لیے لکھنو جا رہا ہوں۔ اگر اس موقع پر کابل نہ جا سکا تو کسی اور موقع پر انشااللہ ضرور جاؤں گا زیادہ کیا عرض کروں جناب خواجہ صاحب کی خدمت میں میرا اسلام شوق عرض کرنے کے بعد عرض کیجئے کہ اپنے خاندانی اثر و رسوخ روحانیت کو مسلمانوں کے مفاد میں کام لانے کا وقت ہے اور گدی نشینوں نے دنیا کو حصول دُنیا کا ذریعہ بنا لیا ہے۔

اس اُمت سے اخلاص رخصت ہو چکا۔

والسلام

مخلص۔۔۔۔۔محمد اقبال

لاہور/18اپریل،1931ء

مکرمی مولوی محمد صالح صاحب۔۔۔۔۔۔السلام علیکم!

ایک مدت کے بعد یہ خط آپ کو لکھتا ہوں۔ خواجہ صاحب کو یہ خط دکھا دیں۔ اور کامل غور وخوض کے بعد اس کا جواب لکھیں۔ اسلام پر ایک بہت بڑا نازک وقت ہندوستان میں آرہا ہے۔ سیاسی حقوق وملی تمدن کا تحفظ تو ایک طرف، خود اسلام کی ہستی معرض خطر میں ہے۔ میں ایک مدت سے اس مسئلہ پر غور کر رہا تھا آخر اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ مسلمانوں کے لیے مقدم ہے۔ کہ ایک بہت بڑا نیشنل فنڈ قائم کریں جو ایک ٹرسٹ کی صورت میں ہو اور اس کا روپیہ مسلمانوں کے تمدن اور اُن کے سیاسی حقوق کی حفاظت اور اُن کی دینی اشاعت وغیرہ پر خرچ کیا جائے۔ اس طرح اُن کے اخباروں کی حالت درست کی جائے اور وہ تمام وسائل اختیار کیے جائیں۔ جو زمانہ حال میں اقوام کی حفاظت کے لیے ضروری ہیں۔ مفصل سکیم پھر عرض کر دی جائے گی فی الحال یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ قدیم سجادوں کے نوجوان مالک ایک جامع ہو کر مشورہ کریں کہ کس طرح اُس درخت کی حفاظت کی جاسکتی ہے۔ جو اُن کے بزرگوں کی کوششوں سے پھلا پھولا تھا اب جو کچھ ہوگا نوجوان علماء نوجوان صوفیہ سے ہی ہوگا۔ جن کے دلوں میں خدا نے احساس حفاظت ملی کا جذبہ پیدا کر دیا ہے۔

خواجہ صاحب سے عرض کیجئے کہ وہ ایسے نوجوان سجادہ نشینوں کو ایک جگہ جمع کرلیں میں بھی وہاں حاضر ہو کر ان کی مشورت میں مدد دوں گا۔ یہ جلسہ فی الحال

پرائیویٹ ہوگا۔ میرے خیال میں ایسے نوجوانوں کی کافی تعداد ہے۔ فی الحال سندھ اور پنجاب کے حضرات ہی جمع ہوں۔ بعض کے نام میں جانتا ہوں۔ مگر غالباً خواجہ صاحب اور آپ اُن حضرات کو مجھ سے بہتر جانتے ہیں۔ غرض یہ کہ اُن کے نام دعوت نامہ جاری ہو۔ اور اس پروگرام پر دستخط کی ضرورت ہوتو میں حاضر ہوں۔ اس خط کو معمولی نہ تصور فرمایئے امید ہے کہ آپ کا مزاج بخیر ہوگا۔ خواجہ صاحب کی خدمت میں میری طرف سے سلام شوق عرض کیجئے۔

والسلام

مخلص۔۔۔۔۔محمد اقبال

لاہور/22 اپریل، 1931ء

مکرمی مولوی صاحب۔۔۔۔۔السلام علیکم!

آپ کا والا نامہ ابھی ملا ہے۔ الحمد اللہ کہ خیریت ہے۔ اس گروہ کے جمود کا مجھے بھی احساس ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ میں نے اس گروہ میں سے نوجوانوں کا انتخاب کیا ہے مجھے اُمید ہے کہ اگر ان کو کسی مرکزی مقام پر جمع کیا جائے تو میں شاید ان کو یقین دلاسکوں کہ نظر بہ حالات آئندہ اُن کا اور اُن کے خانوادوں کا احترام واقتدار بھی اس پر موقوف ہے۔ کہ وہ اِس نازک زمانے میں اسلام کی حفاظت کریں فی الحال تجویز یہ ہے کہ قومی فند قائم کیا جائے کہ بغیر اس کے اسلام کے سیاسی و دینی مقاصد کی تکمیل و اشاعت ناممکن ہے۔ مسلمان اخباروں کو قومی کیا جائے نئے اخبار اور نیوز ایجنسیاں قائم کی جائیں مسلمانوں کو مختلف مقامات میں دینی اور سیاسی اعتبار سے منظم کیا جائے قومی مسا کر بنائے جائیں اور ان تمام وسائل سے اسلام کی منتشر قوتوں کو جمع کر کے اس کے مستقبل کو محفوظ کیا جائے میں سمجھتا ہوں کہ مسلمانوں کو کیا ہو رہا ہے۔ اور اگر وقت پر

موجودہ حالت کی اصلاح کی طرف توجہ نہ کی گئی تو مسلمانوں اور اسلام کا مستقبل اس ملک میں کیا ہو جائے گا۔ ہم تو اپنا زمانہ حقیقت میں ختم کر چکے آئندہ نسلوں کی فکر کرنا ہمارا فرض ہے ایسا نہ ہو کہ اُن کی زندگی گونڈ اور بھیل اقوام کی طرح ہو جائے اور رفتہ رفتہ ان کا دین اور کلچر اس ملک سے فنا ہو جائے اگر ان مقاصد کی تکمیل کے لیے مجھے اپنے کام چھوڑنے پڑیں تو انشا اللہ چھوڑ دوں گا۔ اور اپنی باقی زندگی کے ایام اسی ایک مقصد جلیل کے لیے وقت کر دوں گا۔ آپ خواجہ صاحب کے دل میں تڑپ پیدا کریں۔ اور اُن سے درخواست کریں کے وہ اپنے دیگر احباب میں بھی یہی تحریک کریں ورنہ ہم سب لوگ قیامت کے روز خدا اور رسول ﷺ کے سامنے جوابدہ ہونگے زیادہ کیا عرض کروں سورئے اس کے اس کام میں ذرا توقف بھی نہ ہونا چاہیے۔

کتاب ''جاوید نامہ'' جو میں لکھ رہا تھا، ختم ہوگئی۔ آجکل میں کاتب کے حوالے کر دی جائے گی۔ تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ جو میں نے انگریزی زبان میں لکھی تھی۔ اُس کا اردو ترجمہ بھی ہوگیا۔ عنقریب شائع ہو جائیگا۔

والسلام

مخلص۔۔۔۔۔محمد اقبال

لاہور/14 مئی، 1931ء

مکرمی مولوی صاحب۔۔۔۔۔۔السلام علیکم!

میں ابھی بھوپال سے آیا اور آپ کا خط ملا۔ ریاست بھوپال میں بھی نواب صاحب کی دعوت پر میں اسی مطلب کے واسطے گیا تھا۔ کہ مسلمانوں کے سیاسی اختلاف رفع کرنے کی کوشش کر کے ان کو ایک مرکز پر متحد کیا جائے معاملہ اُمید افزا ہے۔ مگر افسوس ہے کہ چونکہ ہر روز قریباً دو بجے رات تک کام کرنا اور جاگنا پڑا میں وہیں بیمار

ہوگیا آج صبح واپس آیا ہوں۔ کس قدر افاقہ ہے۔ میں یقناً نہیں کہہ سکتا کہ پاک پٹن شریف حاضر ہوسکوں گا۔ مگر چونکہ حضرت خواجہ صاحب نے امید دلائی ہے۔ اس واسطے پوری کوشش کروں گا۔ کہ حاضر ہوں آپ مہربانی کر کے بواپسی ڈاک دو باتوں کا جواب دیں۔

1. خواجہ صاحب اور دیگر نوجوان سجادہ نشین کونسی تاریخ کو وہاں موجود ہوں گے۔

2. اگر میں پاک پٹن حاضر نہ ہوسکا۔ تو کیا کوئی موقع ایسا ہوسکتا ہے یا کوئی اور ایسی صورت ہوسکتی ہے کہ میں ان سب سے ایک مقام پر مل سکوں اور اپنے معروضات ان کی خدمت میں پیش کرسکوں ان باتوں کا جواب فوراً ارسال فرمایئے۔ والسلام

حضرت خواجہ صاحب کی خدمت میں میری طرف سے شکریہ اور آداب عرض ہو۔

والسلام

مخلص۔۔۔۔۔محمد اقبال

لاہور/7 جون، 1931ء

مکرمی مولوی صالح محمد صاحب۔۔۔۔۔۔ السلام علیکم!

معلوم ہوتا ہے، آپ اور حضرت خواجہ صاحب میرے تار اور خط کو فراموش کر گئے یا ممکن ہے تار کا مطلب صحیح نہ سمجھا گیا۔ اور خط نہ ملا ہو۔ میں نے تار اور خط دونوں میں لکھ دیا تھا کہ میں دردِ دنداں میں مبتلا ہوگیا۔ اور چار روز کی سخت تکلیف کے بعد دونوں دانت جو دکھتے تھے، اُن کو اکھڑوا دیا گیا۔ اگر یہ خط اور تار پہنچنے کے بعد بھی خواجہ صاحب نے بقول آپ کے میرے نہ آسکنے کو بُرا محسوس کیا، تو مجھے تعجب بھی ہے اور افسوس بھی تعجب اور افسوس اس واسطے کہ میں نے حدیث میں دیکھا ہے کہ مسلمان کو مسلمان پر نیک ظن رکھنا چاہیے۔ میں نے جھوٹ نہ لکھا تھا۔ نہ اس زمانے کے لوگوں کی

طرح بہانہ تراشی کی تھی۔ زیادہ کیا عرض کروں۔ باقی رہا مقصود جس کے لیے سفر کرنا تھا۔ سو مجھے یہ لکھنے میں تامل نہیں کہ اس کا ایک پہلو سیاسی بھی ہے اور یہ اس وجہ سے کہ اسلام بحیثیت مذہب کے دین و سیاست کا جامع ہے یہاں تک کہ ایک پہلو کو دوسرے پہلو سے جدا کرنا حقائق اسلامیہ کا خون کرنا ہے میں نے جو حضرت مشائخ کو اس طرف متوجہ کرنے کا مقصد کیا تھا۔ وہ محض اللہ اور اس کے رسول کی خاطر تھا، نہ اپنے نام و نمود کی خاطر، مجھ کو نہ ہندوؤں سے کچھ مطلب ہے۔ نہ انگریز سے، خیال یہ تھا کہ شاید اس طریق سے نوجوان صوفیہ میں کہ اُن کے اقتدار کا دارومدار بھی اسلام کی زندگی پر ہے کچھ حرارت پیدا ہو جائے۔ اور وہ کلاً نہیں تو جزواً اس کام میں شریک ہو جائیں۔ خواجہ صاحب اگر اس تحریک میں شریک ہوں تو میرے عقیدے کی رو سے اُن کی سعادت ہے۔ بلکہ میں چاہتا ہوں کہ اس ساری تحریک کا سہرا اُن کے سر رہے۔

والسلام

مخلص۔۔۔۔۔محمد اقبال

لاہور/11فروری،1932ء

مکرمی مولوی صاحب۔۔۔۔۔۔السلام علیکم!

آپ کا خط ابھی ملا ہے۔ میرا یونیورسٹی سے اب تعلق نہیں ہے۔ تاہم آپ کا خط میں نے پروفیسر شفیع صاحب کو دے دیا ہے۔ اُمید ہے وہ آپ کی مدد کر سکیں گے۔ فی الحال آپ اپنے تعلیمی امتیازات (یعنی جو امتحان پاس کیے ہوں) اور موجودہ مشاغل وغیرہ مجھے لکھ بھیجیں مدینۃ النبی کی زیارت کا قصد تھا۔ مگر میرے دل میں یہ خیال جاگزیں ہو گیا کہ دنیوی مقاصد کے لیے سفر کرنے کے ضمن سے حرم نبوی کی زیارت کی جرات کرنا سوٗ ادب ہے۔ اس کے علاوہ بعض سے وعدہ تھا۔ کہ جب حرم نبوی کی زیارت کے لیے جاؤں گا۔ تو وہ میرے ہم عنان ہوں گے اِن دونوں خیالوں نے مجھے باز رکھا۔ ورنہ

کچھ مشکل امر نہ تھا۔ یروشلم سے سفر کرنا آسان ہے۔ اس وقت ابن سود کے بعض قبائل دیگر قبائل عرب سے جو یروشلم اور مدینۃ النبی کے درمیان راہ میں برسرپیکار تھے۔ مگر یہ کوئی مشکل نہ تھی۔ جس کا تدراک نہ ہو سکے۔ جاوید نامہ شائع ہوگیا ہے میں نے اپنے کلرک سے کہہ دیا تھا۔ کہ وہ خواجہ صاحب کی خدمت میں ایک کاپی ارسال کردے شاید وہ بھیج چکا ہو۔ یا آج کل میں بھیج دے۔ میری طرف سے خواجہ صاحب کی خدمت میں سلام عرض کیجئے۔

والسلام

مخلص۔۔۔۔۔محمد اقبال

میاں اللہ بخش علامہ اقبالؒ کے جنوبی پنجاب کے دوسرے مکتوب الیہ ہیں جن کے نام لکھے گئے تین خطوط دستیاب ہوئے ہیں۔ میاں اللہ بخش مرحوم منگروٹھ سردار محمد عظیم خان نتکانی کے مختار کار تھے۔ اور اُن کی زمینوں کی آمدن اور اخراجات وغیرہ کا حساب وکتاب رکھتے تھے۔ منگروٹھوی سردار کے نام جو خط آتے وہ سرداری دستور کے مطابق میاں اللہ بخش پڑھتے اور جب اِن خطوط کا جواب لکھا جاتا تو سردار اِن جوابات پر صرف دستخط کرتے تھے۔ بہرحال تحریر منشی کی ہوتی تھی۔ لیکن جواب سردار کی طرف سے سمجھا جاتا تھا۔ تاہم خطاب میاں اللہ بخش سے ہوتا تھا۔ خط کے سرنامے پر مکتوب الیہ کی حیثیت یہاں بھی لکھی ہوئی ہے۔ تاکہ غلطی کا احتمال نہ رہے۔

مکتوباتِ اقبال بنام میاں اللہ بخش

منگروٹھ تحصیل سنگوہ ضلع ڈیرہ غازیخان

جناب میاں اللہ بخش صاحب مختار جناب سردار محمد عظیم خان صاحب رئیس منگروٹھ۔

لاہور/22 جنوری، 1937ء

جناب من۔۔۔۔۔السلام علیکم!

آپ کا والا نامہ ابھی ملا ہے۔آپ ابھی اپنا کتب خانہ کسی ادارے کو نہ دیں۔ میں چند روز تک آپ کو صحیح مشورہ دے سکوں گا۔عنقریب ایک ادارہ پنجاب میں کھلنے والا ہے جو دینی تعلیم کے لیے خاص طور پر ایک قسم کا بہت بڑا وقف ہوگا۔اس کے کاغذات قانونی طور پر تیار ہو رہے ہیں۔اور بعض عمارات بھی تعمیر ہو رہی ہیں۔مکمل ہو جانے پر میں آپ کی خدمت میں عرض مفصل کر دوں گا۔فی الحال اگر ممکن ہو سکے تو اس کتب خانہ کی مفصل فہرست تیار کریں۔تا کہ فہرست دیکھنے سے معلوم ہو جائے کہ دینی کتب کی تعداد اس کتب خانے میں کیا ہے۔جس ادارے کا میں نے ذکر کیا ہے اس میں نوجوانوں کی دینی تربیت کا خاص اہتمام کیا جائے گا۔سردار صاحب کی خدمت میں میری طرف سے بہت بہت آداب عرض کریں۔

والسلام

مخلص۔۔۔۔۔محمد اقبال

منگروٹھ تحصیل سنگوہ ضلع ڈیرہ غازیخان

جناب میاں اللہ بخش صاحب مختار جناب سردار محمد عظیم خان صاحب رئیس منگروٹھ۔

لاہور/28 جنوری، 1937ء

جناب من! آپ کا خط ابھی ملا ہے۔میری طرف سے سردار صاحب کی خدمت میں عرض کر دیجیے کہ میں غالباً اپریل میں لاہور ہی میں رہوں گا۔باہر بہت کم جاتا ہوں کہ ایک

مدت سے بیمار ہوں ۔ وہ شوق سے تشریف لائیں ۔ مجھے ان کی ملاقات سے مسرت ہوگی زیادہ کیا عرض کروں ۔ امید کہ سردار صاحب مع الخیر ہوں گے ۔ میری طرف سے سلام شوق عرض کر دیجیے

والسلام

مخلص ۔۔۔۔۔محمد اقبال

لاہور/2 فروری، 1937ء

جناب من! آپ کا خط بمہ فہرست کتب مل گیا ہے ۔ یہ کتابیں بیشتر دینی ہیں اس واسطے میں آپ کو مشورہ دیتا ہوں کہ آپ یہ کتب خانہ انجمن حمایت اسلام کے اشاعت ''اسلام کالج کو دیدیویں ۔ میں آج جنرل سیکرٹری انجمن ڈاکٹر خلیفہ شجاع الدین کو لکھ دیا ہے ۔ اور آپ کا پتہ بھی ان کو دے دیا ہے وہ آپ کو خط لکھیں گے ۔ آپ صرف میرے خط کا حوالہ دے کر ان سے خط و کتابت کریں ۔ اور مناسب طریق پر کتب خانہ مذکورہ ان کی خدمت میں بھیج دیں ۔ باقی خدا کے فضل سے خیریت ہے ۔ سردار صاحب کی خدمت میں سلام شوق عرض کریں ۔

والسلام

مخلص ۔۔۔۔۔محمد اقبال

علامہ اقبالؒ کے جنوبی پنجاب کے مکتوب الیہ اولیا ، علماء اور احباء کی فہرست طویل ہے ۔ اور تحقیق طلب ہے ۔ علامہ اقبالؒ کے جنوبی پنجاب کی جن دیگر شخصیات سے قرابت اور خط و کتابت رہی اُن میں نواب مشتاق احمد گورمانی ، سردار عبدالحمید خان ، سر جمال خان لغاری اور ممتاز مذہبی اسکالر مولانا احمد بخش صادق ڈیروی شامل ہیں ۔

علامہ اقبال اور بھرتری ہری

شمیم اختر

بال جبریل کے شروع میں ایک پورے صفحے پر صرف ایک شعر لکھا نظر آتا ہے اور وہ یہ ہے:

پھول کی پتی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر
مردِ ناداں پر کلامِ نرم و نازک بے اثر

(بھرتری ہری)

اس شعر کے نیچے بھرتری ہری کا نام لکھا ہوا ہے۔ اس نام کو دیکھ کر اردو ادب کا ایک کثیر طبقہ مذکورہ شعر کو بھرتری کا شعر خیال کرتے ہوئے آگے نکل جاتا ہے۔ خصوصاً طلبہ تو آنکھیں بند کر کے اس پر یقین کر لیتے ہیں۔ اردو ادب کا یہ طبقہ بھرتری ہری کے نام سے تو واقف ہے مگر بھرتری ہری کے بارے میں صحیح طور پر علم نہیں رکھتا۔

علامہ اقبال نے ''بال جبریل'' میں بھرتری ہری کا نام تحریر کیا ہے۔ اسی طرح ''جاوید نامہ'' میں اس کا دو تین جگہ نام لیا ہے اور اسے اپنے اشعار میں بڑی عزت اور وقار سے نوازا ہے۔ ''جاوید نامہ'' میں کسی شعر کو علامہ نے بھرتری ہری سے اس طرح منسوب نہیں کیا جس طرح بال جبریل کے شعر کو کیا ہے۔ فارسی زبان کے کثیر شائقین جو علامہ کا کلام بڑے شوق سے پڑھتے ہیں وہ بھی بھرتری ہری سے کما حقہ واقفیت نہیں رکھتے، ایک قاری اتنا تو سمجھ لیتا ہے کہ یہ بھی دیگر غیر مسلم دانشوروں کی طرح ایک ہے۔ جس کا علامہ نے عقیدت سے ذکر کیا ہے اور اپنے کلام میں خصوصی مقام دیا ہے اور یہ امر آپ کی انسان دوستی کی ایک اعلیٰ مثال ہے۔

دراصل بھرتری ہری کا زمانہ دو ہزار سال سے بھی پہلے کا ہے۔ یہ ہندوستان کے مشہور راجہ بکرماجیت کے بھائی تھے جنکے نام سے ہندی بکرمی سن منسوب ہے۔

بھرتری ہری کچھ عرصہ ریاست اجین کے حکمران بھی رہے تھے۔ ان کا اصل نام ہرتی

تھا، بھرتری ان کا لقب تھا۔ جو کہ عوام نے ان کی رعایا پروری اور غرباء نوازی کے سبب دیا تھا۔ بھرتری کا مطلب ہے ''رعایا پرور'' انہوں نے کچھ عرصہ حکومت کرنے کے بعد سنیاس لے لیا اور راج پاٹ چھوڑ دیا۔

بھرتریؔ ہری سنسکرت زبان کے بڑے ماہر تھے لیکن ان کی عظمت اور شہرت کا بڑا سبب ان کا حکیمانہ کلام تھا۔ ان کی تصانیف میں ''واکیا پردیپ'' ایک ضخیم مجموعہ کلام اور تین ''شتک'' ہیں۔

(1) شرنگار شتک

(2) نیتی شتک

(3) ویراگ شتک

علامہ اقبالؔ نے ''جاوید نامہ'' میں سیر افلاک میں بھرتریؔ ہری کا ذکر کیا ہے، اور بھرتریؔ ہری سے سوال کیا ہے اور پھر خود ہی بھرتریؔ ہری کے اقوال کی روشنی میں اس کا جواب دیا ہے۔ یہ سوال و جواب ''صحبت با شاعر ہندی بھرتری ہری'' کے عنوان کے تحت ''جاوید نامہ'' میں شامل ہیں۔ علامہ نے بھرتری ہری کی بادشاہی اور پھر شاہی ترک کر کے فقیری اختیار کرنے کا اس طرح بیان کیا ہے۔

آں نوا پرداز ہندی رانگر   شبنم از فیضِ نگاہ اُو گہر

نکتہ آرائے کہ نامش برتری است   فطرتِ اوچوں سحاب آذری است

پادشاہے بانوائے ارجمند   ہم بہ فقر اندر مقام اُو بلند

کارگاہِ زندگی را محرم است   اُوجم است و شعر اُوجام جمِ است

ما بہ تعظیم ہنر برخاستیم

باز با وے صحبتے آراستیم 1

اسی افلاکی سیر میں بھرتریؔ سے سوال ہوتا ہے کہ شعر میں سوز، خودی کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ یا یہ جذبہ خدا کی طرف سے ودیعت ہوتا ہے، علامہ اقبالؔ سوال کرنے بعد بھرتریؔ کی جانب

سے اُسکے اپنے خیال کے مطابق ترجمانی کرتے ہیں۔

سوال و جواب اس طرح ہیں:

سوال اے کہ گفتی نکتہ ہائے دلنواز مشرق از گفتارِ تو دانائے راز

شعر را سوز از کجا آید بگوئے از خودی یا از خدا آید بگوئے

جواب جان مارا لذت اندر جستجو ست

شعر راسوز مقامِ آرزو ست 2

اسی مکالمے میں علامہ اقبال بھرتری ہری کے بارے میں فرماتے ہیں:

اے تواز تاکِ سخن مستِ مدام گر ترا آید میسر ایں مقام

باد و بیتے درجہانِ سنگ وخشت گر ترا آید میسر ایں مقام

با دو بیتے درجہانِ سنگ وخشہت می تواں بُردنِ دل از حورِ بہشت 3

علامہ اقبال ایک اور جگہ بھرتری ہری کی توصیف میں فرماتے ہیں:

رفتِ در جانم صدائے برتری

مست بودم از نوائے برتری 4

''بھرتری کے خیال کے مطابق زندگی کی تمام کارفرمائیاں ''عمل'' کی مرہونِ منت، ہیں وہ ''نیتی شتک'' میں کہتے ہیں ''بھاگ سے سب کچھ ہوتا ہے مگر بھاگ عمل سے بنتا ہے'' 5

آگے چل کر اِسی شتک کے چھٹے اشلوک میں عمل کی اہمیت کے بارے میں مزید بیان کرتے ہیں:

''پہلے میں نے چاہا کہ سب دیوتاؤں کے روبروسجدہ کروں لیکن بیکار ہے۔ پھر کیا برہما کی پرستش کریں؟ نہیں نہیں وہ تو ہماری تقدیر کے موافق دیتا ہے۔ تو کیا تقدیر کے آگے سرخم کریں۔ نہیں نہیں تقدیر تو عمل کے تابع ہے۔'' 6

علامہ اقبالؔ نے بھرتری ہری کے اِن خیالات کو اپنے اشعار میں اس طرح بیان فرمایا ہے:

سجدہ بے ذوقِ عمل خشک و بجائے نرسد
زندگانی ہمہ کردار چہ زیبا وچہ زشت
فاش گویم تبوحرفے کہ نداند ہمہ کس
اے خوش آں بندہ کہ برلوح دل اورانبوشت
پیشِ آئین مکافاتِ عمل سجدہ گزار
زانکہ خیزد زعمل دوزخ و اعراف و بہشت - 7

بال جبریل کا یہ شعر علامہ اقبال نے بھرتری ہری کے حکیمانہ خیال کی روشنی میں کہا اور اس کو اتنی اہمیت دی کہ اس کے لیے پورا صفحہ وقف کردیا اس شعر کے الفاظ علامہ کے اپنے ہیں مگر مضمون بھرتری ہری کے خیال کا پرتو ہے۔ یہ علامہ کی اعلیٰ ظرفی کی ایک مثال ہے کہ آپ نے اگر کسی دوسرے کے خیال کو شعری جامہ پہنایا تو اُسے اُسی شخص سے منسوب کردیا، اپنا نہیں بنایا۔ شعر میں سرقہ چاہے کسی صورت میں ہو علامہؔ کے نزدیک انتہائی نازیبا عمل تھا۔ علامہ نے بھرتری ہری کے درجِ ذیل اشلوک کو پڑھ کر بال جبریل کا یہ شعر کہا وہ اشلوک یہ ہے:

''اگر انسان چاہے اور کوشش کرے تو ریت سے تیل نکال سکتا ہے۔ تشنگی سے بے چین ہوکر شاید سراب سے سیراب ہوسکے۔ ممکن ہے جنگل میں جستجو سے خرگوش کے سینگ مل جائیں لیکن مورکھ کے دل پر قابو پالینا اور مورکھ کے دل کو کلامِ نرم سے متاثر کرنا ناممکن ہے......مست ہاتھی کو کنول کے زیرے سے باندھ سکتے ہیں، پھول کی پتی سے ہیرے کو کاٹ سکتے ہیں اور شہد کی ایک بوند سے کھاری سمندر کو میٹھا بنا سکتے ہیں جو یہ سب کرسکتے ہیں وہ ایک مورکھ کو اپنے کلام سے متاثر نہیں کرسکتے'' 8

فارسی اور اردو میں بھرتریؔ ہری کو روشناس کرانے کا سہرا علامہ کے سر ہے آپ نے سنسکرت کے اس شاعر کو دنیا کے بڑے بڑے حکماء کی صف میں کھڑا کردیا ہے۔

حوالہ جات

1- علامہ اقبال ۔ جاوید نامہ ص ۔ 197-198

2- ایضاً ص ۔ 198-199

3- ایضاً ۔ص ۔ 199

4- ایضاً ۔ص ۔ 200

5- بحوالہ نقوش اقبال نمبر 1977 ۔ص 455

6- ایضاً ۔ص 456

7- علامہ اقبال ۔ جاوید نامہ ۔ص 200

8- بحوالہ نیرنگ خیال ۔ سالنامہ 1942

محمد بقائی (ماکان)☆ مترجم: ڈاکٹر طاہرہ پروین

ایران میں اقبال شناسی

پینسٹھ سال قبل جب اقبال نے اس دار فانی سے کوچ کیا، ایران میں بہت کم لوگ اس نابغۂ روزگار سے آشنا تھے۔ کسی کو معلوم نہ تھا، محمد اقبال لاہوری نامی دانشمند نے نو ہزار حکیمانہ شعر کہہ کر زبان فارسی کو جو کہ برصغیر پاک وھند میں رو بہ انحطاط تھی، حیات نو بخشی۔ دنیا میں اقبال کی شہرت کے مختلف پہلو ہیں، مگر ایران میں اپنی شاعری کی بدولت انہوں نے مقبولیت حاصل کی۔ سید محمد علی داعی السلام نے ''اقبال وشعر فارسی'' کے عنوان سے مقالہ لکھ کر ادب دوست حلقہ میں بہت پذیرائی حاصل کی۔ یہ ایران میں اقبال کے

☆ مذکورہ بالا مقالہ 21 اپریل 2003ء کو لاہور میں علامہ اقبال سے متعلق منعقد ہونے والے بین الاقوامی سیمینار میں فارسی زبان میں پیش کیا گیا۔ صاحب مقالہ محمد بقائی باون (52) کتابوں کے مصنف ہیں۔ آپ کا قلمی نام ماکان ہے۔ آپ 1944ء میں پیدا ہوئے۔ آپ کی تصانیف کی تفصیل کچھ اس طرح ہے: فلسفہ پر دس کتب ہیں، مذہب پر آٹھ، اقبالیات سے متعلق بیس کتابیں اور حرمین ھسیسز کے ناولوں کے تراجم کی تعداد بارہ ہے۔ تہران یونیورسٹی سے فارسی ادبیات کی تعلیم کی تکمیل کے بعد آپ نے ایرانی اخبارات ورسائل میں بہ طور صحافی اپنی عملی زندگی کا آغاز کیا۔ پھر ریڈیو میں بہ حیثیت رائٹر اور اناؤنسر چار ہزار پروگرام پر فارم کیے۔ 1976ء میں امریکہ کے شہر فلوریڈا تشریف لے گئے۔ وہاں لسانیات کے مضمون میں پی ایچ ڈی کے مساوی ڈگری حاصل کی۔

انقلاب اسلامی کے بعد وطن واپس تشریف لائے اور مذکورہ بالا موضوعات پر تدریس وتحقیق کا سلسلہ شروع کیا۔ آج ان کی تمام تر توجہ کا مرکز ''بازنگری آثار وافکار اقبال'' (علامہ اقبال کے آثار و افکار پر تجدید نظر) نامی کتب کے مجموعہ پر ہے۔ اس سیریل کی 20 جلدیں شائع ہو چکی ہیں، باقی پانچ جلدیں اگلے دو سال تک منظر عام پر آنے کی توقع ہے۔ جناب ماکان واحد ایرانی اقبال شناس ہیں جنھوں نے اتنی زیادہ کتب تحریر کی ہیں۔

تعارف کے سلسلہ میں پہلا مقالہ ہے اس کے بعد مرحوم سعید نفیسی اور محیط طباطبائی جن کے علامہ اقبال سے بہ وسیلۂ خط وکتابت روابط تھے، ان کے بارے میں مقالات لکھے۔ سعید نفیسی اور اقبال کے درمیان خط وکتابت کا دورانیہ 26 اگست سے 14 نومبر 1932ء کے عرصہ پر محیط ہے۔

اقبال کے اشعار کو فارسی زبان کے نامور دانشمندوں مثلاً بہار، دھخدا، مینوی، معین نے اپنے تعارفی وتہنیتی بیانات سے ایرانیوں کو روشناس کرایا ہے مگر ان تمام حضرات کا فرداً فرداً تفصیلی ذکر کرنا ممکن نہیں ہے۔

آثار اقبال نے بہت مختصر مدت یعنی صرف تین دھائیوں کے عرصے میں ایران میں مقبولیت حاصل کی۔ جس زمانے میں اقبال کے مقالات ایرانی رسائل واخبارات میں شائع ہوئے اور ان کے آثار سے آشنائی کے سلسلہ میں تقریری مجالس منعقد ہوئیں تو اس خطے میں اس شاعر بزرگ نے اس قدر شہرت ومقبولیت حاصل کی کہ انقلاب سے پہلے فارسی کے چوٹی کے شعراء مثلاً مولوی، حافظ اور سعدی کی ردیف میں ان کا شمار ہونے لگا۔

وہ معروف شخصیات جنھوں نے اس خوشبو کو 1357 ھ۔ش۔ سے پہلے ایران میں پھیلایا اور اقبال کے بارے میں مقالے لکھے یا تراجم کیے ان کے اسمائے گرامی درج ذیل ہیں۔

۱۔ محمد تقی مقتدری ۲۔ علی شریعتی ۳۔ احمد آرام ۴۔ آریا نپور۔

مرحوم تقی میر کی کتاب بہ نام ''متفکر وشاعر اسلام'' اقبال کے بارے میں لکھی جانے والی پہلی لیکن مختصر کتاب ہے جو مؤلف کی وفات کے بعد سن 1334 ھ۔ش۔ کو طبع ہوئی۔

محقق اور ادب دوست حضرات نے انقلاب سے پہلے اقبال کی شخصیت اور آثار کے بارے میں جو کتب تحریر کی ہیں ان میں اقبال کے اشعار اور سبک پر سطحی اور تعارفی سی بحث ہوئی ہے۔ ان کتب کے نویسندگان اپنے آپ کو اقبال شناش کہلانے کے

دعویٰ دار بھی نہیں ہیں مثلاً جناب اسلامی ندوشن نے ''دیدن دگر آموز'' کے نام سے کتاب کی جمع آوری کی یا مرحوم علی محمد رجائی خراسانی اور غلام حسین یوسفی کی تحریریں جو انقلاب اسلامی سے پہلے اقبال شناسی کے زمرے میں بلند پایہ کوششیں شمار ہوتی ہیں، مگر یہ اقبال کی شخصیت کے نمایاں پہلوؤں کو اجاگر نہیں کرتی۔

انقلاب سے پہلے اقبال شناسی کے دائرے میں جو چیز شامل کی جاتی تھی وہ ان کی شاعری اور فلسفہ خودی تھا۔ ایرانی محققین بجز مرحوم شریعتی کے کسی نے اقبال کی شاعری کے مخفی پہلوؤں کو اجاگر نہیں کیا۔ان کی کتب کے تراجم ان کی ذہنی اور فکری سوچ کی درست عکاسی نہیں کرتے ہیں۔

ایک کتاب جس کا نام "Reconstruction of relegious thought" ہے، اس کا ترجمہ ''احیاء تفکر دینی'' کے مفہوم سے کیا جاتا ہے جبکہ اقبال کی مراد Reconstruction بارسازی اور ''بازفہمی'' ہے نہ کہ Revival یعنی احیاء۔ پس اسی کج فہمی کی وجہ سے علامہ اقبال کی کتب میں مذکور مختلف موضوعات مثلاً خدا، وطن، معاشرہ، جوان اور عرفان سے درست مطلب اخذ نہیں کیا گیا ہے۔

انقلاب کے بعد مذکورہ بالا صورتحال تبدیل ہو گئی ہے۔ اسفند ماہ 1364ھ۔ش۔ میں علامہ اقبال کو خراج تحسین پیش کرنے کے لیے تہران یونیورسٹی میں ایک عالمی کانفرنس کا انعقاد کیا گیا جس نے حقیقت کی متلاشی نئی نسل جو کہ اجتماعی، سیاسی، اخلاقی اور دینی مسائل کا حل چاہتی تھی، پر گہرے اثرات مرتب کیے تاکہ معاشرہ میں عظیم تبدیلی رونما ہو سکے۔ اقبال کے آثار اور ان پر تجزیہ و تحلیل میں مذکورہ بالا مسائل کا حل موجود تھا۔

مذکورہ بالا کانفرنس میں اقبال کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی اور وہ اہل فکر و مطالعہ جنھوں نے اقبال کے بارے میں ابھی تک صرف یہی سنا تھا کہ وہ ناصر خسرو کی طرح سنجیدہ گفتگو کرتے ہیں اور شاعری کو دینی تبلیغ کا وسیلہ بناتے ہیں، انھیں معلوم

ہوا کہ وہ آزاد وطن کے خواہاں تھے اور ایک آزاد مملکت کا قیام ان کی بہت بڑی آرزو تھی۔ گویا وطن پرستی کا مفہوم صرف یہیں تک محدود تھا۔ انھیں مزید معلوم ہوا کہ وہ اتحاد اسلام کے متمنی تھے اور ایک ایسے فلسفی تھے جو زندگی و عمل و لازم و ملزوم گردانتے تھے۔

وہ جان گئے کہ علامہ اقبال ان کے زمانے کے مولانا روم ہیں۔ وہ اس حقیقت سے بھی آشنا ہوئے کہ اقبال نہ مغرب گرا نہ مشرق گرا بلکہ دونوں میں اچھائی اور برائی پر نظر رکھتے ہیں۔ اہل فکر و مطالعہ کی اطلاعات میں اضافہ ہوا کہ وہ ایسے عارف تھے جو کثرت گرائی میں منصور حلاج سے بھی آگے نکل گئے ہیں۔

وہ مطلع ہوئے کہ اقبال ایسے دانشمند ہیں جو مغربی بلند پایہ فلسفیوں پر بھی تنقید کا حوصلہ رکھتے ہیں اور مغربی فلسفہ کے پدر کو بھیڑ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ انھیں معلوم ہوا کہ اقبال نے قرانی تعلیمات کو جدید دنیا کے عین مطابق قرار دیا ہے۔

مندرجہ بالا حقائق کے پیش نظر مطبوعات نے زیادہ سے زیادہ توجہ ان کے آثار پر دی، مصنف، دانشمند اور محقق حضرات نے ان کے فکر و آثار پر گرانمایہ مقالات لکھے جن میں درج ذیل افراد کے نام شاہستہ تذکر ہیں۔

عبدالکریم سروش، محمد مجتہد شبستری، ابراہیمی دینانی، حسن یوسفی اشکوری، سید جعفر شہیدی، احمد احمدی بیر جندی، غلام رضا اعوانی، عبدالرفیع حقیقت، فتح اللہ مجتبائی، حبیب اللہ پیمان، شاہد چوہدری، رہنمای خرمی، حسین رزبجو، محمد تولائی، علی شعبانی، جلیل تجلیل اور اسماعیل حاکمی وغیرہ۔

اسی طرح انقلاب کے بعد اقبال کے بارے میں متعدد کتب نشر ہوئیں جن کی تفصیل کچھ اس طرح ہے:-

1۔ ایران از دیدگاہ علامہ محمد اقبال لاہوری۔ تألیف عبدالرفیع حقیقت، ناشر شرکت مؤلفان، 1367ھ۔ش۔

2۔ درشناخت ایران۔ مجموعہ مقالات کنگرہ جہانی، ناشر دانشکدہ ادبیات۔

1364ھ۔ش۔

3۔ دیوان اقبال لاہوری۔ مجموعہ مقالات کنگرٔ جھانی ، ناشر دانشکدۂ ادبیات۔ 1364ھ۔ش۔

4۔ نگاھی بہ آثار زندہ رود۔ تألیف ابراھیم پور والی ، انتشارات پگاہ۔ 1361ھ۔ش۔

5۔ نقش اقبال در ادب پارسی ھندی۔ نوشتۂ حسین برنی، انتشارات وزارت ارشاد، 1364ھ۔ج۔

6۔ فلسفہ آموزشی اقبال۔ خواجہ غلام سیدین، انتشارات نوین ، 1364ھ۔ش، ترجمہ: عزالدین عثمانی۔

7۔ اندیشہ ھای اقبال لاہوری۔ نوشتۂ غلام رضا سعیدی بہ کوشش ھادی خسروشاھی دفتر نشر فرھنگ اسلامی۔ 1370ھ۔ش۔

8۔ صدای رویش خیال۔ نوشتۂ مھدی مجتبیٰ، انتشارات زھد۔ 1379ھ۔ش۔

9۔ درمدرسہ اقبال لاہوری۔ نوشتہ محمود حکیمی۔ انتشارات قلم، 1380ھ۔ش۔

10۔ نامہ ھا و نگاشتہ ھای اقبال۔ احمد بشیر، ترجمہ: ع ظھیری، انتشارات جاوید، 1368ھ۔ش۔

11۔ باز سازی اندیشہ دینی در اسلام۔ اقبال ، ترجمہ: محمد بقائی (ماکان)۔ انتشارات فردوس، 1379ھ۔ش۔

12۔ شرح مثنوی گلشن راز جدید۔ اقبال ، ترجمہ: محمد بقائی (ماکان)۔ انتشارات فردوس، 1379ھ۔ش۔

13۔ شرح مثنوی چہ باید کرد۔ اقبال ، ترجمہ: محمد بقائی (ماکان)۔ انتشارات فردوس، 1379ھ۔ج۔

14۔ مولوی ، نیچہ و اقبال۔ عبدالحکیم خلیفہ، ترجمہ: محمد بقایی (ماکان)۔ انتشارات

حکمت، 1370ھ۔ش۔

15۔ مابعد الطبیعہ از دید گاہ اقبال۔ عشرت انور، ترجمہ : محمد بقایی (ماکان) انتشارات حکمت، 1370ھ۔ش۔

16۔ لعل روان (شرح غزلیات اقبال)۔محمد بقایی (ماکان)۔انتشارات اقبال، 1381ھ۔ش۔

17۔ خیال وصال (شرح ارمغان حجاز) محمد بقایی (ماکان)۔ انتشارات حکمت، 1378ھ۔ش۔

18۔ مبانی تربیت فرد و جامعہ (از دید گاہ اقبال)۔ غلام سیدین، ترجمہ: محمد بقایی (ماکان)۔انتشارات برگ، 1372ھ۔ش۔

19۔ اقبال باچھاردہ روایت۔ محمد بقایی (ماکان) ۔ انتشارات فردوس، 1379ھ۔ش۔

20۔ شرار زندگی (شرح اسرار خودی)۔محمد بقایی (ماکان)۔انتشارات فردوس، 1379ھ۔ش۔

21۔ خداء تصور اقبال۔ محمد بقایی (ماکان)۔ انتشارات فردوس، 1380ھ۔ش۔

22۔ در شبستان ابد۔ محمد بقایی (ماکان)۔انتشارات اقبال، 1382ھ۔ش۔

23۔ قلندر شہر عشق (13 خطابہ و گفتمان دربارۂ اقبال)۔ محمد بقایی (ماکان)۔ انتشارات اقبال، 1381ھ۔ش۔

24۔ پیالہ یی از میکدۂ لاہور۔ محمد بقایی (ماکان)۔ انتشارات فردوس، 1380ھ۔ش۔

25۔ میکدۂ لاہور (کلیات فارسی اقبال)۔محمد بقایی (ماکان)۔انتشارات فردوس، 1380ھ۔ش۔

26۔ اقبال واندیشه های دینی غرب معاصر۔محمد معروف، ترجمہ: محمد بقایی (ماکان) ناشر قصیده سرا، 1382ھ۔ش۔

27۔ اقبال شناسی۔ حسن شاد روان۔ مرکز چاپ و نشر تبلیغات اسلامی، 1371ھ۔ش۔

28۔ ایده نولوژی انقلابی اقبال۔ ترجمہ: م۔م ۔بحری، انتشارات اسلامی، 1358ھ۔ش۔

29۔ دانای راز۔احمد احمدی بیر جندی۔انتشار زوار۔ 1357ھ۔ش۔

30۔ نوای شاعر فردا یا اسرار خودی۔ مشایخ فریدنی۔مؤسسہ مطالعات وتحقیقات فرهنگی، 1370ھ۔ش۔

31۔ اقبال مشرق۔عبدالرفیع حقیقت۔بنیاد ین نوریانی، 1357ھ۔ش۔

32۔ معرفی چهره های انقلابی ویژۂ کودکان و جوانان (اقبال)۔ رخیالی۔مرکز پخش داستان های کودکان ونوجوانان، 1359ھ۔ش۔

33۔ گزیدۂ اشعار فارسی اقبال لاهوری۔ابوالقاسم رادفبر۔انتشارات امیر کبیر۔ 1369ھ۔ش۔

34۔ زندگی نامۂ اقبال لاهوری (جاویدان اقبال)۔نوشتۂ جاوید اقبال، ترجمہ: شهیند وخت مقدم۔انتشارات امیر کبیر، 1362ھ۔ش۔

35۔ فرهنگ موضوعی کلیات اقبال لاهوری۔ قادر فاضلی ۔ فضیلت علم، 1377ھ۔ش۔

36۔ اقبال شناسی در ایران۔شاهد چوہدری۔ایکوسازمان، 1382ھ۔ش۔

ایرانی مطبوعات میں ہر ماہ ایک یا دو مقالے یا انٹرویو اقبال کے بارے میں ضرور چھپتے ہیں جن میں اکثر کے تحریر کنندہ اس مقالے کے راقم ہیں مثلاً گذشتہ سال ایرانی مختلف اخبارات یعنی ''جام جم'' ''حیات نو'' ''نوروز'' ''صدی عدالت'' ''ایران''

''ازاد'' اور ''انتخاب'' میں دس انٹرویو چھپے۔ اس کے علاوہ مختلف رسائل بنام ''دنیائے سخن''، ''راہ سوم'' اور ''نافہ'' کے ایڈیٹر صاحبان سے انٹرویو ہوئے۔

ریڈیو اور ٹی وی پر اقبال اور ان کے آثار پر ان کے مقام و مرتبہ کے شایان شان توجہ نہیں دی جاتی ہے۔ حتیٰ کہ ان کے یوم ولادت اور یوم وفات پر بھی کوئی پروگرام نشر نہیں ہوتا ہے۔ مزید برآں اقبال شناس حضرات کو بھی ان کے شرح احوال اور آثار پر اظہار نظر کی دعوت نہیں دی جاتی ہے۔

گذشتہ دھائی میں نا صرف اقبال کے آثار پر اہل مطالعہ کی نظر کمتر رہی بلکہ ایسے افراد کی تعداد میں بھی خاطر خواہ اضافہ ہوا ہے۔ بہت کم ناشر حضرات ان کی کتب چھاپنے پر رضا مندی کا اظہار رکتے ہیں، جو اس کام پر آمادگی کا اظہار کرتے ہیں، وہ صرف ھذاء نسخہ چھاپتے ہیں۔ یہ امر بھی مختلف اسباب کا حامل ہے جن میں سب سے اہم سبب مقالات کا تکراری اور کم مواد پر مشتمل ہوتا ہے۔

علاوہ ازیں ایران میں کوئی انجمن اور مرکز اقبال شناس حضرات کے درمیان تبادلہ افکار کے لیے کانفرسوں کے انعقاد کا بھی اہتمام نہیں کرتے ہیں۔ نتیجتاً جب کبھی کبھار کوئی مقالہ کسی اخبار یا رسالہ میں کوئی کتاب اقبال کے بارے میں منظر عام پر آتی ہے وہاں کے افکار و خیالات سے مکمل طور پر متصادم ہوتی ہے۔

کبھی اس بزرگ فلسفی کو ایک مرثیہ سرا کے طور پر متعارف کرایا جاتا ہے۔ ایک شخص جو اپنے آپ کو اقبال شناس کہلانے کے روادار ہیں، 21 آبان 1381 ھ۔ش۔ کو ملک کے ایک قدیم ترین اخبار میں اقبال کے بارے میں کچھ اس طرح کے خیالات کا اظہار کرتے ہیں:

> ''انھیں ملک کی تعمیر (باز سازی)، سڑکوں کے پختہ ہونے اور حماموں کے حفظان صحت کے مطابق ہونے سے دلچسپی تھی''۔

ایک ادیب اپنی تحریر میں شیخ نصرالدین دھلوی کے اشعار کو علامہ اقبال کے

اشعار کہہ کر متعارف کراتے ہیں۔

انہیں نادرست تصورات کی بنا پر اقبال کو منصور حلاج سے مشابہت دی جاتی ہے۔اس صورتحال کی بنا پر اقبال کو پڑھنے والوں کی تعداد میں خاطر خواہ کمی واقع ہوئی ہے۔مندرجہ بالا اسباب وعوامل کے باوجود آج بھی ایسے محقق حضرات موجود ہیں جو اقبال کے بارے میں نگارشات رکھتے ہیں مگر انھیں چھاپنے کے سلسلہ میں مشکلات سے دوچار ہیں۔

پس مذکورہ بالا صورتحال سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ موجودہ حالات اقبال شناسی کی کوششوں اور اقبال شناسوں کے پہنچنے کی راہ میں رکاوٹ ہیں۔مختصر یہ کہ راقم نے 25 سال اقبال پر تفکر کرتے ہوئے گویا یہ وقت ان کے ہمراہ گزارا ہے اور اس کا حاصل ان کا 20 جلدی مجموعہ ''بازنگری افکار و آثار اقبال'' کے نام سے سات ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔

مہدی اقبال کے تمام ارادتمندوں سے یہ درخواست ہے کہ تہران یا لاہور میں ایک ایسی کانفرنس کا انعقاد کی جائے جس میں اقبال شناسی پر توجہ کے نئے منصوبے مرتب کیے جائیں اور اس سوال کو اپنا مطمع نظر بنایا جائے کہ:

''پس چہ باید کرد ای اقوام شرق؟''

محمد پرویش شاہین

بٹیڑی زبان

وطن عزیز کے شمالی علاقہ جات اپنی گوناگوں خوبیوں اور خاصیتوں کے لیے دنیا بھر میں لاثانی شہرت رکھتے ہیں ۔ اگر ایک طرف یہ علاقے بہترین تفریح گاہیں ہے۔ جہاں کی فلک بوس اور برف پوش چوٹیاں، گنگناتی آبشاریں، تیز، تند اور چمکتا ہوا صاف وشفاف پانی، گھنے جنگلات، نغمے گاتے ہوئے دریا، وافر پھل، پھول، رواں دواں ندی نالے، قسم قسم کی جڑی بوٹیاں، چرند پرند، رنگدار برف اور گلیشرز، بلند ترین چوٹیاں اور اپنی نوعیت کی الگ حیران کن سڑکیں ہیں ۔ تو دوسری طرف یہاں کی دوستیاں، دشمنیاں، کھیل کود توھمات، رسم و رواج، مہمان نوازی، وطن دوستی، بزرگوں اور خواتین کا احترام، چادر اور چاردیواری کا تقدس اور مذہب اسلام سے بے پناہ لگاؤ ہی قابل دید اور قابل صد ستائش ہے ۔ یہاں کی نسبی، لسانی، ثقافتی، معاشرتی، سماجی اور سیاسی زندگی بھی بڑی شاندار اور جاندار ہے، یہ علاقے قدیم تہذیب وتمدن کے گڑھ ہیں ۔

ان علاقوں میں ہزاروں سال کے قدیم نقش و نگار، تصاویر، آرٹ، اور بے شمار تحریریں ان علاقوں کو بین الاقوامی طور پر ایک خاص اور منفرد مقام دیتی ہیں ۔ یہاں کے پہاڑ اور چٹانیں کیا ہیں، چار سو میل کے فاصلے پر پھیلی ہوئی کتابیں ہیں ۔ جو ایک پوری کھلی ہوئی کتاب، یا ایک بھر پور لائبریری ہے۔ جن پر معلوم اور نامعلوم 32 زبانوں اور خطوں میں مختلف قسم کی کتبے موجود ہیں ۔ جن میں بدھ مت کی بہت بڑی نا معلوم اور ناپید تاریخ بھی موجود ہے ۔

شمالی علاقہ جات :۔ یہ شمالی علاقہ جات سوات مالاکنڈ کے پہاڑوں سے کافرستان سیاچن اور خنجراب تک تقریباً 55 ہزار مربع میل پر پھیلے ہوئے علاقے ہیں۔ ان علاقوں میں مختلف 35,30 زبانیں بولی جاتی ہیں مگر لوگوں میں بڑی یک جہتی اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ آج یہاں کی ایک ایسی زبان پر بحث کی جارہی ہے، جس کا ادب اور لٹریچر تو کیا حروف تہجی تک نہیں اور مزید یہ کہ اکثر لوگ اس کے نام تک سے ناآشنا ہوں گے۔ اور یہ اُنڈس کوہستان میں بولی جاتی ہے۔

اباسین کوہستان :۔ انگریزی کی کتابوں میں یاغستان Land of the rebellious یا Land of the free کے نام سے مشہور تھا۔ جسے اُنڈس کوہستان بھی کہا جاتا ہے۔ اور کوئی بھی مائی کا لال اسے زیر نہ کرسکا۔ اور عہد قدیم سے 1935ء تک بالکل آزاد رہا۔ 1935ء میں ریاست سوات کے حکمران میاں گل عبدالودود نے اپنی سیاسی بصیرت سے اباسین کوہستان کے مغربی حصے کو اپنے قلم و میں شامل کرلیا۔ جبکہ مشرقی حصہ بدستو رباغی اور آزاد رہا۔

یہ وہی کوہستان ہے جہاں دسمبر 1974ء میں ایک شدید ترین زلزلہ آیا تھا۔ جن کی وجہ سے سینکڑوں مکانات اور سینکڑوں مویشیوں کی ہلاکت کے علاوہ پانچ ہزار افراد لقمۂ اجل بن گئے تھے۔

شاہراہ ریشم :۔ کوہستان کا ایک پہاڑی علاقہ ہے۔ اس لیے وہاں سڑکیں نہیں تھیں اور راستے بڑے مشکل اور سنگلاخ تھے، جس کا رونا مشہور چینی زائر فاہیان نے سینکڑوں سال پہلے اپنے سفر کے دوران رویا تھا۔ لوگ سودا سلف خریدنے کے لیے پندرہ بیس دن کی مسافت پر سوات جایا کرتے تھے۔ حکومت پاکستان اور چین کی حکومت کے باہمی سمجھوتے کی وجہ سے شاہراہ پر کام شروع ہوا جسے 1978ء میں عام ٹریفک کے لیے کھول دیا گیا، اس کا 185 کلومیٹر کا حصہ اسی اباسین یا اُنڈس کوہستان سے گزرتا ہے۔ اسی شاہراہ کی وجہ سے یہاں کے باسیوں کی معاشرتی، ثقافتی، سیاسی اور معاشی زندگی

ضلع کا قیام :۔ جغرافیائی لحاظ سے تو یہ کوہستان، جیسا کی چترال اور کافرستان، شمالی علاقہ جات میں آتے ہیں۔ لیکن انتظامی لحاظ سے یہ تینوں صوبہ سرحد میں شامل ہیں۔ 1976ء سے پہلے کوہستان کا مغربی حصہ ریاست سوات میں شامل تھا۔ جبکہ مشرقی حصہ بدستور آزاد تھا۔ 1974ء میں حکومت نے دونوں کوہستانوں کو ملا کر ایک مکمل ضلع کوہستان کے نام سے بنا دیا۔

سونے کا ہار :۔ جولائی 1986ء میں یہاں کی ایک بوڑھی خاتون اماں ہافو کو بکریاں چراتے وقت سونے کا چودہ کلووزنی ہار ملا۔ جس کی شہرت جنگل کی آگ کی طرح پورے ملک میں پھیل گئی۔ ہار کا سونا اپنی جگہ، لیکن درحقیقت اس کی اہمیت اور خاصیت اس پر بنی ہوئی پرندوں، جانوروں، مویشیوں، اور شکاریوں کی تصاویر کی وجہ سے ہے جو بین الاقوامی طور پر ایک(show piece) سمجھا جاتا ہے. اور جو آج کل پشاور میوزیم میں ڈسپلے ہے۔ اسی ہار کی وجہ سے یہ علاقہ ماہرین آثار قدیمہ کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ کیونکہ ابھی تک اس ضلع کے آثار قدیمہ کے بارے کسی قسم کی خاصی معلومات حاصل نہیں تھیں۔

کوہستان :۔ لفظ کوہستان سے ظاہر ہے کہ یہ فارسی زبان کا لفظ ہے۔ لیکن یہ معلوم نہیں کہ اسے کوہستان کب سے کہا جارہا ہے۔ اس کے چاروں ہاف بلند و بالا پہاڑ ہیں اور پہاڑوں کی اتنی کثرت ہے کہ کوئی بڑا میدانی علاقہ ناپید ہے۔ اور درمیان دریائے سندھ اباسین(Father Indus) بڑے زور شور کے ساتھ بہتا ہے۔ یہ علاقہ اسی طرح پہاڑوں سے گھرا ہوا ہے جیسا فرانس میں برتنی کا خطہ، یہی وجہ ہے کہ اس مجمع الجبال کو کوہستان کہتے ہیں۔

حدود اربعہ :۔ کوہستان کے مغرب میں ضلع سوات، شمال مشرق میں وادئ کاغان اور مانسہرہ، شمال میں ضلع دیامر، جنوب اور جنوب مشرق میں مانسہرہ کا کوہِ سیاہ واقع ہے۔

سطح :۔ سطح کے لحاظ سے کوہستان کو ان چار حصوں ۱۔ پہاڑ ۲۔ میدان

۳۔ وادی اور یہ دریا میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

دریائے سندھ:۔ دریائے سندھ پورے کوہستان کے درمیان میں سے گزرتا ہے۔ اور بہت نیچے اور سنگلاخ پہاڑوں کے درمیاں میں بہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آبپاشی کے لیے اسے علاقے کو کچھ بھی نہیں دیا ہے۔ اور اسی دریا کی وجہ سے اسی کوہستان کو اباسین کوہستان کے نام سے مشہور کر دیا ہے۔ کیونکہ کوہستان تو اور بھی بہت سے ہیں۔ اور یہی دریا اسے کوہستان کو دو حصوں مشرقی کوہستان اور مغربی کوہستان میں تقسیم کرتا ہے۔

تاریخ:۔ کوہستان کی تاریخ کی کوئی لکھی ہوئی کتاب موجود نہیں ہے اور نہ یہاں ابھی تک آثار قدیمہ والوں نے کچھ دریافتیں کی ہیں۔ اس لیے یہاں کی قدیم تاریخ کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے۔ ہاں کوہستان سے لے کر خنجراب تک پتھروں اور چٹانوں پر قدیم تحریریں کثیر تعداد میں موجود ہیں۔ جن میں زیادہ تر پہاڑی جانوروں، انسانوں اور پرندوں کی اشکال میں بدھ مت کے آثار ہیں۔ اور بہت بڑی مقدار میں مختلف زبانوں اور خطوں میں کتبات ہیں۔

مغربی جرمنی کے عظیم سکالر پروفیسر ڈاکٹر کارل جسمار گزشتہ 30 سالوں سے ان پر کام کر رہے تھے۔ ان کے کام سے اتنا معلوم ہوا ہے کہ ان تحریروں میں ان سفیروں، شہزادوں، فنکاروں اور قافلہ والوں کی تحریریں اور نام وغیرہ شامل ہیں جو وسطی ایشیاء، روم، ہندوستان اور چین کے درمیان آتے جاتے تھے۔ بعد میں یہ علاقہ ایک بہترین پناہ گاہ بن گیا تھا۔ اس سے یہاں ہر قسم کے لوگ پناہ گیر ہوئے او یہی وجہ ہے کہ یہاں مختلف قسم کے رسم الخط مل جاتے ہیں۔

مذہب:۔ یہاں کی جگہوں کے ناموں سے پتہ چلتا ہے کہ قدیم عہد میں یہاں اژدھا پرستی، سورج پرستی، مار پرستی، چاند پرستی اور اصنام پرستی کا دور دورہ رہا ہے۔ بعد میں بدھ مذہب یہاں کا سب سے بڑا اور مقبول مذہب ہوا، جگہ جگہ اس کے اثرات آج بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ بدھ مذہب کے زوال کے بعد یہاں اسلام کا نور پھیلا جو آج سے

تقریباً تین سو سال قبل پٹھانوں کے روحانی بزرگ اخوند سالاک کے ذریعے متعارف ہوا۔

عام معلومات :۔ کوہستان کا رقبہ تقریباً دو ہزار مربع میل اور آبادی تقریباً پانچ لاکھ ہے ضلع کی لمبائی 185 کلومیٹر ہے۔ اس کے بعض علاقے بڑے گرم اور بعض بڑے سرد ہیں اس لیے کہیں سال میں ایک فصل اور کہیں سال میں دو فصلیں اگائی جاتی ہیں۔ اس کی بڑی فصل جوار ہے۔ زمین نہ ہونے کی وجہ سے یہ پاکستان کا پسماندہ ترین ضلع ہے۔ یہاں جنگلات کثرت سے موجود ہیں جس کی وجہ سے لوگوں کا تھوڑا بہت گزارہ ان پر ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں ہر قسم کے چرند پرند اور جڑی بوٹیاں پائی جاتی ہیں۔ یہاں کے جنگلات دُنیا بھر میں ایک انفرادی خصوصیات رکھتے ہیں۔ یہاں کا سب سے اونچا پہاڑ لش گلش 18 ہزار فٹ بلند ہے۔ یہاں کا سماجی نظام، قبائلی اور مذہبی ہے۔

ضلع کا صدر مقام داسو ہے جبکہ اس میں تین سب ڈویژن داسو، تین اور پالس ہیں۔ اگر چہ یہاں شہر اور قصبے نہیں ہیں۔ پھر بھی کمیلہ، پٹن اور دُوبیر تجارتی مراکز ہیں یہاں کا سماجی نظام یہاں کے مخصوص لباس، زیورات، کھیل کود، لوک گیت، رقص موسیقی اور شادی وغمی کی رسومات اپنے مخصوص رنگ اور انداز رکھتے ہیں۔

نسل :۔ کوہستان کے باسیوں کی اصل نسل کے بارے میں تا حال کوئی بھی حتمی فیصلہ نہیں ہوا قدیم یونانی اور ایرانی مورخین نے ایک قوم درد (DARD) کا ذکر کیا ہے جس کی روشنی میں آج کے محققین، کشمیر، اباسین کوہستان، سوات کوہستان، دیر کوہستان، کافرستان، گلگت، اور چترال کے لوگوں کو درد کا نام دیتے ہیں۔ اور اسی درد کی وجہ سے مشہور انگریز سکالر ڈاکٹر لٹنر نے اسے ''دردستان'' کا نام دیا ہے۔ حالانکہ ان کے جواب میں مشہور انگریز عالم جان بڈلف لکھتے ہیں۔ کہ یہ ایک ایسا فرضی نام ہے جس سے یہاں کے اپنے باشندے بھی واقف نہیں۔ دوسرے یہ کہ یہاں نہ ایک نسل کے لوگ آباد ہیں اور نہ ایک زبان بولنے والے لوگ بلکہ مختلف نسل اور مختلف اللسان لوگ رہتے ہیں۔ لیکن چونکہ تا حال کوئی اور خاص اور اصلی نام نہیں ملا ہے۔ اس لیے ہم اسی نام کو

استعمال کرتے ہیں۔

ان علماء نے تو ان لوگوں کا ذکر درد کے نام سے کرلیا ہے۔لیکن سوال یہ ہے کہ درد کون ہیں۔اس بارے میں علماء کا آپس میں بہت بڑا تضاد ہے کوئی ان لوگوں کو ترک ایرانی ،کوئی پیاچی،کوئی ابتدائی آریا،کوئی غیر آریا وغیرہ خیال کرتے ہیں اور تا حال کوئی حتمی فیصلہ نہیں ہو سکا۔

زبان:۔ جیسا کہ یہاں کے لوگوں کو درد کہا،اس طرح ان کی زبانوں کو دردی گروپ کا نام دیا گیا ہے۔کوئی اسے آریائی گروپ،کوئی ایرانی گروپ،کوئی ہند ایرانی گروپ،کوئی ہند یورپی گروپ اور کوئی پیاچ گروپ کا نام دیتا ہے۔ ہم فی الحال پروفیسر رتھ لیلیٰ شمٹ کی بات پر عارضی طور پر اکتفا کرتے ہیں۔ وہ لکھتی ہیں۔ مارگن سٹرین نے شواہد کے ذریعے واضح کیا ہے کہ شینا اور دردی گروہ کی دیگر زبانیں ہند آریائی خاندان سے تعلق رکھتی ہیں اور فسمین (fussman) نے اس سلسلے میں مزید شواہد پیش کئے ہیں۔ چونکہ جغرافیائی طور پر دردی زبانوں کا علاقہ بہت دور دراز اور الگ تھلگ ہے۔اس لیے جدید ہند آریائی زبانوں کی نسبت ان کا ارتقاء مختلف طریقے سے ہوا ہے۔اوران میں قدیم ہند آریائی کی بہت سے خصوصیات ابھی تک موجود ہیں۔

بٹیڑی:۔ چونکہ یہ زبان بٹیڑہ (BATERAH) نامی علاقے میں بولی جاتی ہے اس لیے اس کو عام طور پر بٹیڑی کہا جاتا ہے۔لیکن اس کے علاوہ اسی زبان کو BATERAWALA, BATERI-KOHISTANI, BATERVI, BATERAWAL-KOHISTANI بھی کہتے ہیں۔ جبکہ کوہستان کے دیگر مقامی زبانیں بولنے والے اسی زبان کو بٹوچی کہتے ہیں۔ جو کہ دریائے سندھ کے مشرقی کنارے پر رہنے والے 40 ہزار لوگوں کی مادری زبان ہے۔جن کے مشہور گاؤں اور علاقے بٹیڑہ پائیں، بٹیڑہ بال، کوزماشام، برماشام، گمان، برچو، میدان، لُورین وغیرہ ہیں۔ جہان تک جانے کے لیے دریائے سندھ کو مقامی کشتی جالا (JALA) سے عبور کرنا پڑتا ہے۔

مجھے اس زبان کے بارے میں کیسے معلوم ہوا:۔ میں کچھ مہم جو قسم کا آدمی واقع ہوا ہوں، جب اسی علاقے میں قیامت خیز زلزلہ (1974ء) میں آیا تو میں بھی بڑی مشکل سے اور کافی سفر پیدل کرتے ہوئے اس علاقے میں پہنچا وہیں پر مجھے معلوم ہوا، کہ دریا پار کے علاقہ بٹیڑہ میں ایک الگ زبان بٹیڑی بولی جاتی ہے۔ اس سے پہلے میرا خیال تھا۔ کہ پورے کوھستان میں صرف ایک زبان کوہستانی بولی جاتی ہے۔ اس لیے میں اس بان پر کام کرنے کے لیے 1979ء میں گیا اور پھر وقفے وقفے سے اپنا یہ کام 1983ء تک جاری رکھا، لیکن جیسا کہ میری عادت ہے کہ میں زبان کے ساتھ ساتھ ان لوگوں کی تاریخ، ثقافت اور سیاحت پر بھی کام کرتا ہوں۔

اس کے بعد خوش قسمتی سے مجھے مشہور انگریز عالموں ڈاکٹر لٹنر اور جان بڈلف کی کتابیں ملیں ان کے بعد مہربان اور انسان دوست عالموں پروفیسر فریڈرک بارتھ، پروفیسر کارل جٹمار، پروفیسر رُتھ شمت لیلیٰ اور جارج بدوس نے میرے کام میں دلچسپی لے لی اور مجھے مختلف قسم کی ہدایات اور رہنمائی دیتے رہے۔ ان کے بعد کچھ اور لٹریچر اس پر پڑھنے کو ملا لیکن ان میں بٹیڑہ لوگوں اور زبانوں پر کوئی خاص چیزیں نہ تھیں جن سے میں کچھ بھرپور راہنمائی اور فائدہ اٹھالیتا۔ کیونکہ یہ زبان ابھی ابھی ان کے سامنے آئی تھی اور انہوں نے خود اس پر کوئی خاص کام نہیں کیا تھا اس لیے میری یہ تمام معلومات میری اپنی ریسرچ فیلڈ کا نتیجہ ہے۔

ماہرینِ لسانیات اور بٹیڑی:۔ شمالی علاقہ جات پر تحقیقی کام ڈاکٹر لٹنر (Letnier) اور مورخ ڈربونے کیا تھا۔ لیکن انہوں نے بٹیڑی زبان کا ذکر نہیں کیا ہے۔ ان کے بعد مشہور عالم جان بڈلف نے پہلی بار اس زبان کا صرف اتنا ذکر کیا ہے۔ بٹیڑہ کے چھوٹے گاؤں میں ایک خاص زبان بولی جاتی ہے۔ جسے صرف وہیں کے لوگ جانتے ہیں۔

ان کے بعد پروفیسر کارل جیتمار صاحب نے 1982ء میں دریا کو جالہ (RAFT) ذریعے پار کرلیا۔ اور وہ مختصر سے وقت کے لیے اس علاقے میں گیے، وہ لکھتے ہیں معلوم ہوا کہ بٹیڑہ میں ایک عجیب وغریب زبان بولی جاتی ہے۔ بڈلف نے اس کا ذکر کیا تھا لیکن کوئی نمونہ

اکھٹا نہیں کیا تھا۔ اس لیے ہم مشتاق تھے کہ اس کو اپنی زبانوں کے کام سے شامل کریں۔ ڈاکٹر نیئر کے ساتھ جالہ (RAFT) میں گے اور زبان کو کچھ نمونہ حاصل کر لیے وہ لکھتے ہیں۔

It would provide a suitable explanation to the general character of the vocabularies collected of the vocabularies collected from the people of Batera, there is a considerable similarity to shina a lasser likeness to Mani and Manzani and some deuiant words, perhaps indication of a substratum adapted from Earliest (non-dardic) settlers whatever the case, Bateri is a challenge to scholars a challenge so for not taken up

ان کے بعد 1985ء میں دو سکالروں فچ مارٹن (fitch Martin) اور گریگری۔آر۔کوپر(Gregory R. Cooper) نے اس زبان کا ایک مختصر سا نمونہ حاصل کیا۔ لیکن وہ بھی اس زبان کا تو نہ کوئی مکمل نمونہ پیش کر سکے اور نہ اس زبان کے خاندان کے بارے میں کوئی حتمی رائے دے سکے۔

ان کے بعد 1989ء میں جب مشہور دانشور اور مورخ جناب ڈاکٹر دانی صاحب اپنی مشہور تاریخ(History of Narther Areas of Paksitan) لکھ رہے تھے تو اس میں ایک باب فرانس کے مشہور ماہر لسانیات جناب پروفیسر فسمین (fussmen) کا بھی تھا۔ انہوں نے بٹیڑی زبان کے بارے میں لکھا ہے۔

On the left bank of the Indus river , owned Battera people speaks of which are not yet published, one wonders whether it is related to maiyan for it does not seem to be related to shina.

جبکہ کارل جیتمار لکھتے ہیں ۔

Bateri is distinct from all linguistic varieties which surround it.

میری رائے : ۔ مجھے معلوم ہے کہ میں ماہر لسانیات نہیں ہوں ۔ صرف ایک لگن اور جذبہ میدان میں کشاں کشاں لے کے لے گیا ہے اور اب اگر کمبل کو میں چھوڑتا ہوں تو کمبل مجھے نہیں چھوڑتا والی بات ہے تو عرض ہے کہ آج تک کوئی ہماری تسلی تشفی نہیں کر سکا ۔ کہ یہ دردلوگ کون ہیں ؟ ان کی اصل شکل کیا ہے ؟ ان کا قدیم وطن کون سا ہے ؟ اور اپنے ان موجودہ علاقوں میں کیسے آپہنچے اس طرح کا معاملہ ان کی زبانوں کا بھی ہے کہ کیا یہ زبانیں آریائی ہیں ، پراکرت ہیں ، ویدی ہیں ، غیر آعیائی ہیں ، تورانی ہیں ، دراوڑی ہیں ، وغیرہ

کیونکہ ان زبانوں کو تو نہ خالص اندو یورسین گروپ اور نہ خالص ایرانین گروپ میں ڈالا جا سکتاہ کیونکہ ان میں دونوں گروپوں کی خصوصیات موجود ہیں ۔ دوسرا کہ ان دردی زبانوں کی بحث کرتے وقت پاکستانی اور غیر پاکستانی دونوں ماہرین لسانیات ان کے ساتھ پشاچی (PISACHI) زبان کا ذکر کرتے ہیں ۔ جن میں جناب گریئرسن بھی شامل ہیں ۔ اور سارے محققین یہ بھی لکھتے ہیں ۔ کہ ان دردی زبانوں اوران کی ماں یا نانی پشاچی نے سندھی ، سرائیکی اور پنجابی زبان کو بہت زیادہ متاثر کیا ہے ۔ بلکہ صاف صاف یہ بھی لکھا ہے کہ سندھی ، سرائیکی اور پنجابی ، دردی زبان کی بیٹیاں اور پوتیاں ہیں ۔

اب یہ پیاچی زبان اور یہ پیاچہ (گوشت خور) لوگ کون تھے ۔ اور یہ لوگ پنجاب ، سرائیکی ایریا سندھ اور کاٹھیاوار تک کیسے پہنچے ، کہاں سے پہنچے اور پھر وہاں سے کیوں اور کیسے اپنے ان موجودہ علاقوں میں آکر ان تنگ و تاریک پہاڑی علاقوں میں محصور ہوئے ۔

دوسرا یہ کہ جب یہ اتنے بڑے علاقے اور اتنی بڑی زبانوں کو جنم دے سکتے تھے تو خود اس زبان کے ادب ، لٹریچر وغیرہ کا کیا حال تھا ۔ آج کل تو ان زبانوں کے

تجی بھی نہیں ہیں ۔میرے خیال میں پاکستانی ماہرین لسانیات کے پاس یا تو دو زبانوں پالی اور پشاچی کے بارے میں کوئی بھی معلومات نہیں ہیں یا وہ ان زبانوں کے فونیاتی، صوتیاتی اور لغوی، تقابلی جائزہ لینے کے بارے میں تہی دست ہیں ۔ حالانکہ ہر کوئی مذکورہ دونوں زبانوں کے نام کی حد تک ذکر کر کے آگے بڑھتے ہیں ۔اور پھر بات ثابت کرنے کے لیے ان کے پاس کوئی مواد، کوئی دلیل اور کوئی ثبوت نہیں ہوتا۔ حالانکہ یہ معاملہ کوئی چھوٹا موٹا معاملہ نہیں ہے۔اسی گروپ کے تیس چالیس زبانوں کا معاملہ ہے۔جن میں ان چھوٹی زبانوں کو اگر چھوڑا بھی جائے تو پھر بھی اسگو رپ سے تعلق رکھنے والی زبانیں کشمیری، پنجابی، سندھی، سرائیکی، راجستانی، وغیرہ شامل ہیں۔ اور ہمارے ان محققین کے اس رویے نے ہمیں موہنجوداڑو، ہڑپہ اور بروشکی جیسی اہم زبانوں کے بارے میں جاننے سے محروم اور قاصر رکھا ہے۔ پالی جیسی عظیم اور مذہبی زبان کے بارے میں ان کا صرف اتنا لکھنے سے کہ یہ ایک پراکرت ہے۔کسی کی تسلی اور تشفی ہو سکے گی ۔ پراکرت تھی تو بولنے والے کون تھے، کہاں گئے، اور کیا یہ بولنے والے کہیں غائب ہو گئے؟ یا یہ ان علاقوں میں رہنے والے لوگوں میں مدغم ہو گئے۔اور یہ پالی زبان جس کے بہترین نمونے شہباز گڑھی، مانسہرہ، سوات، سیر، وغیرہ میں موجود ہیں، تو کیا اس پالی زبان کا کوئی بھی لفظ موجودہ بولنے والی زبانوں میں نہیں پایا جاتا۔ یہاں تک عرض کروں کہ آج تک ہم اس میں بھی کامیاب نہ ہو سکے، کہ پالی زبان پیدا کہاں ہوتی تھی؟ یہاں اِن علاقوں میں پیدا ہوتی تھی؟ یا یہاں باہر سے لائی گئی تھی؟

ہماری اسی غفلت، کوتاہی اور لاعلمی نے ہمیں موہنجوڈرو اور ہڑپہ اور بروشکی زبان کے بارے میں تحقیق اور معلومات سے دور رکھا ہے۔اور بیرون ملک دیکھ رہے ہیں کہ جو بھی فیصلہ اور جو بھی تحقیق دساور والے کریں گے ۔ وہی فیصلہ ٹھیک ہی ہوگا۔ وہ خون پسینہ ایک کر کے ہمیں تھالی میں کچھ پیش کریں گے۔ اور پھر ہم ان کی تحقیق سے 9 سطریں اُٹھا کے دسویں سطر اپنی شامل کر کے تحقیق کرینگے ۔اور محققین اور ماہر لسانیات کے زمرے میں شامل بلکہ دستارِ فضیلت سر پر سجالینگے ۔ یہاں مجھے مرحوم ڈاکٹر شہداستہ کا یہ

بیان یاد آتا ہے۔

It is a matter of shame for us Pakistanis to leg behind the European scholars in the study of there peculiar Pakistani languages (1963).

بعض ماہرین لسانیات نے ان زبانوں کی گروپ بندی کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ بٹیڑی زبان، انڈو یورپین ہے، انڈو یورپین میں انڈو آرین ہے پھر یہ نارتھ ویسٹرن زون کی ہے اور پھر دردی ہے، جس سے میرے خیال میں ہمارا اوپر اٹھایا ہوا مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ بلکہ مزید اُلجھ جاتا ہے۔ میرے خیال میں ان زبانوں کا گہرا جائزہ اہلِ وطن کے ماہرین لسانیات کو ایک مرتبہ پھر خود لینا چاہئے کیونکہ اردگرد بولی جانے والی تمام زبانیں، کسی نہ کسی شکل میں اس زبان کے ساتھ لگاؤ اور رشتہ رکھتی ہیں۔ دوسرا یہ کہ آریائی عینک دور رکھنا ہوں گی۔ کوئی اچھا نتیجہ نکلنے کے بعد پھر اعلان کرنا چاہیے کہ یہ تو یا اصلی آریائی زبان ہے۔ اور ویدی دور کی ہے۔ اور سنکرت وغیرہ سے پہلے کی زبان ہے۔ یا یہ کہ دیگر پراکرتوں کی طرح یہ بھی ایک پراکرت تھی۔ یا یہ ان دونوں میں سے نہیں ہے۔ زیادہ زور اسی پر دینا چاہئے۔ کہ اسی زبان میں دونوں گروپوں کے اتنے گہرے اثرات کیوں ہیں؟ یا یہ دراوڑی زبانوں کے گروپ سے تعلق رکھتی ہے اور اسی سلسلہ میں اس کا رشتہ سندھی، سرائیکی، راجھستانی اور پنجابی زبان کے ساتھ ہے بلکہ ان زبانوں کی ماں اور نانی ہے لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی کھلے الفاظ میں یہ لکھنا ہوگا۔ کہ چونکہ یہ دردی زبان بھی دراوڑی زبان نہیں ہے۔ اس لیے ان کی بیٹیاں اور پوتیاں سندھی، پنجابی اور سرائیکی زبانیں بھی دراوڑی گروپ کی زبانیں نہیں ہیں۔ ایسا تو نہیں ہونا چاہئے۔ کہ ایک ہی مضمون میں ایک لکھاری یہ لکھے کہ یہ دراوڑی بھی ہوسکتی ہے۔ اور آریائی بھی۔

بٹیڑہ کے لوگ:۔ جس طرح کہ ان دردی زبانون کے بارے میں کوئی حتمی نتیجہ سامنے نہیں آسکا کہ ان زبانوں کی اصل شکل کیا ہے ان کی جڑیں کہاں کی ہیں اور ان

زبانوں کی اصلی تاریخ کہاں سے شروع ہوتی ہے۔ اسی طرح ان زبانوں کے بولنے والوں کی نسل کا معاملہ بھی ہے کہ یہ لوگ اصل نسل کے لحاظ سے دنیا کی چند قدیم نسلوں میں سے کس نسل کے ساتھ ہیں۔ کیونکہ ایک تو دردی زبانوں کا نام ہے نسل کا نہیں۔ دوسرا یہ تمام دردی زبانیں ایک نسل کی زبانیں ہیں یا نہیں کیونکہ اس کے بولنے والے ایک نسل کے لوگ نہیں ہیں دوسرا یہ کہ یہ زبانیں کسی نہ کسی طور اصلی ویدی زبان کے ساتھ کچھ نہ کچھ مشابہت ضرور رکھتی ہے۔ تو کیا یہ مشابہت ایک نسل یعنی ہم نسلی کی وجہ سے ہے۔ یا ہم وطنی کی وجہ سے ہے۔ کیونکہ آس پاس اور آس پڑوس کی زبانیں کسی نہ کسی وجہ اور ضرورت کی وجہ سے ایک دوسرے کے زیادہ قریب آجاتی ہیں۔ ظاہری اور موجودہ مثال اُردو زبان کی ہے کہ اردو زبان اصل نسل کے لحاظ سے ایک خالص ہندی زبان ہے۔ لیکن اب وہ ہند کے بجائے عربی اور فارسی کے قریب آگئی ہے۔

بٹیڑہ کے لوگوں کے بارے میں ایک روایت یہ ہے کہ بٹیڑہ کے لوگ چلاس سے قدیم وقتوں میں ہجرت کر کے یہاں آباد ہوئے ہیں چلاس میں دو بھائی مچوک اور بوٹا رہتے تھے۔ بوٹا کے نام پر یہ بٹیڑہ مشہور ہوتے ہیں۔ لیکن میں اس روایت کے ساتھ اتفاق نہیں کرتا۔ کیوں؟ اس لیے کہ ایک تو ہمیشہ زبان کا نام علاقہ اور وطن کے نام پر رکھا جاتا ہے کسی شخص وغیرہ کے نام پر نہیں دوسرا یہ کہ جب یہ لوگ چلاس سے کچھ فاصلہ پر نیچے آکر یہاں منتقل ہوئے۔ تو ایک تو چلاس ان سے اتنی دور جگہ نہیں ہے کہ وہ چلاس میں بولی جانے والی شِنا زبان کو دوسرا نام دے دیتے۔ تیسرا یہ کہ یہ اب بھی شِنا بولنے والوں کے ساتھ رہتے ہیں تو اپنی قوم اور قبیلہ کے ایک گاؤں سے اٹھ کر اپنی قوم اور قبیلہ کے ایک اور گاؤں میں آباد ہونے سے ان کا نسلی اور لسانی نام کیسے تبدیل ہوا اور پھر انہی زبان والوں کے ساتھ رہتے ہوئے ان کی زبان اپنی اصل زبان سے اتنی دور کیسے ہوگئی اور اتنی الگ کیوں ہوئی۔

جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے تو وہ یہ ہے کہ ان تمام دردی اقوام کا اصلی اور قدیمی وطن افغانستان ہے اور یہ کوہ ہندوکش کے قدیم قبائل ہیں۔ یہ لوگ وہاں

سے ایک ہی وقت میں یا مختلف وقتوں میں آریا کے ساتھ یا اُن سے پہلے یا اُن کے بعد موجودہ پاکستانی علاقوں میں آئے ہیں۔ پرانے وقتوں میں یہ قوم بہت بڑی اور کثیر التعداد قوم تھی او کچھ پڑھی لکھی اور مہذب قوم تھی۔ کیونکہ یہ بہت بڑے علاقے کاٹھیاوار، سندھ، راجستان اور پنجاب تک میں بڑی اچھی اور مضبوط حیثیت کے ساتھ رہ چکی ہے اور ہوسکتا ہے کہ موہنجوداڑو اور ہڑپہ تہذیب کے اصلی اور وارث لوگ ہوں۔ کیونکہ تہذیب، فن، نقش و نگار اور فن تحریر کی صورت میں انہوں نے جو کچھ ہڑپہ اور موہنجوداڑو کے ہے۔ وہی سب کچھ انہوں ے اپنے نئے ماحول اور نئے مسکن جو کہ پہاڑوں سے گرا ہوا تھا۔ کے مطابق ان شمالی علاقوں میں کیا ہے جو آج بھی ہزاروں سال گزرنے کے باوجود زندہ و تابندہ ہے۔ ماہرین کو ان چیزوں کو نظر میں رکھ کر موہنجودڑو اور ہڑپہ کی زبان اور تہذیب پر کام کرنے کی ضروت ہے۔

ہندوستان اور پاکستان کے علاوہ ان لوگوں کا لداخ، بھوٹان، نیپال اور کشمیر میں بھی سراغ لگانا چاہیے، اور وہاں کی زبان کے ساتھ ان کی زبان کا تقابلی جائزہ لینا اشد ضروری ہے کیونکہ اُن علاقوں کے بوٹ اور بھٹ، بوٹا وغیرہ بھی ان لوگوں کے ساتھ کچھ نہ کچھ رشتہ ضرور رکھتے ہیں ساتھ ساتھ کشمیر، سوات، کوہستان وغیرہ کے یہ نام بھی ذہن میں رکھنا ہوں گے۔ مثلاً بٹ گرام، بٹ کول، بٹول، بٹوڑا، بٹ کڑہ، بٹی، تاؤبٹ، دیوان بٹ، گلی بٹ، کلابٹ، میر بٹ، سم بٹ، بٹ خیلہ، بٹیڑہ، بٹالہ، بوٹیال، وغیرہ

لوگوں کی عام حالت :۔ لوگوں کا زیادہ گزارہ زراعت، مال مویشی اور محنت مزدوری پر ہے۔ ضلع کوہستان پاکستان بھر میں ایک پسماندہ ضلع ہے۔ اور ضلع کوہستان میں بٹیڑہ سب سے زیادہ پسماندہ علاقہ ہے۔ علاقے میں تعلیم کی شرح بہت کم ہے اور زنانہ تعلیم تو بالکل منقطع ہے۔ یہ علاقہ سڑکوں اور بجلی سے محروم ہے یہاں نہ کوئی بازار ہیں اور نہ یہاں کوئی میلے ٹھیلے لگتے ہیں اور نہ کوئی خاص بڑے اجتماعات ہوتے رہتے ہیں۔ چونکہ اس علاقے پر پٹھانوں کے گہرے اثرات ہیں اس لیے جیسا کہ ان کی زبان پشتو کی وجہ سے بڑی حد تک متاثر ہوچکی ہے اور لوگ اور نی کے ساتھ پشتو بول بھی سکتے ہیں اور پڑھ بھی سکتے ہیں اس طرح ان دونوں کے رسم ورواج تقریباً ایک جیسے ہیں۔ البتہ زنانہ لباس اور زیورات میں فرق ہے۔ یہاں عام طور پر چاندی کے بنے ہوئے زیورات استعمال کیے جاتے ہیں۔

اور موسیقی کے اوزار اور ساز اور طور طریقے بڑے کمزور ہیں ۔

زبان کے نمونے

اردو	بٹیڑی	اردو	بٹیڑی	اردو	بٹیڑی
نہانا	نا جو	سونا	سُو	بادام	بادام
پینا	پُو	بولنا	مَنو	کڑوا	چھٹ
کھانا	کہو	بھاگنا	پلوُ	گدھا	خر
رونا	رُد	لڑنا	لموُ	سال	کال
زخمی ہونا	زخمی ہو	خریدنا	مُل ، گینو	پرسوں	پشی دِیس
زخمی کرنا	زخمی گیکیوُر	خوبانی	خوبانئے	قوس وقزح	زالژون
پڑھنا	پڑھو	بھوکا	للو چو	چاندی	اُوزلِ زر
لکھانا	لکھو	بھیڑ کا بچہ	موُ	بیٹھنا	بھیُو
گدھا	چھیز	کھٹا	ڈوک	آج	آز
داڑھی	داھی	تیز (دھار)	تیازیل	خزاں	خسُرو
مارنا	کٹو	دینا	دِیو	لڑکی	ناکوُٹ
سفید	اُوزل	دُنیا	دُنیا	چیونٹی	پُھوتل
ڈبہ	ڈبہ	پانی	پائیں	بھائی	جھو
زنجیر	زندہ یر	لکھنا	لکو	بندوق	نیال
بلی	پشوُ	دشمن	دُشمن	دھواں	دُھوں
گھڑا	گھو	سننا	شہو	انار	انار
آسمان	اسمان	کندھا	خن (سن)	گھاس	گھا
دل	ھیوُ	پری	خاپریَ	موسم سرما	شُوشوموسم
مرغا	بانگی	آگ	آر	موسم گرما	گرمی شوموسم
کوا	قاء	بخار	تا	دن	دِیس

اردو	بٹیڑی	اردو	بٹیڑی	اردو	بٹیڑی
دودھ	چھیر	بہار	بسان	تمام	بوٹ ۔ بٹ
زبان	زیب	پسو	چیش	نہیں	نہ ۔ نا
دھونا	دِھیو	چودہ	سُودش	پاگل	لیوے
بسترہ	دُھش	دُم	لکی	بہرہ	بوَر
ہاتھ	ہاتُو	انگور	جھاُش	گونگا	چاڑا
گھر	گوٹ	چوہا	مُوش	گنجا	لِنڈا
کھانا	کھو	لومڑی	سُرلنڈ	لنگڑا	کُھوڑ
پہاڑ	کھان	سننا	ہائسُو	خاوند	بَریو
پکانا	پٹو	چاول	بھات	بیوی	نائی
برف	ھِیون	لال	رَتُو	لڑکا	ناڑ
کال	کال	ریت	سی گل	لڑکے	پُون
آنکھ	آنچھ	خون	رات	ماں	دَےدُور
انڈا	اَنڈ	نمک	لُون	ایک	ہک
گیارہ	یائیش	سانپ	زان	دو	دو
سونا	سُو	بہن	بھپُول	تین	چھا
ھتیلی	ھتیل	سورج	سُور	چار	چَوز
طوطا	طوطا	سر	شِیش	پانچ	پانز
نواسی	پُونچ	ہم	بیسہہ	چھ	شھ
پاؤں	کُھر	تو	تو	سات	سات
پتھر	باٹ	تم	تو	آٹھ	اٹھ
بارش	بَہش	یہ	اُو	نو	نو
مچھلی	مِس	وہ	سُو	دس	دش

جُملے

کیا حال ہے	چُوں حال تھی
ٹھیک ہوں	ٹھیک تھُو
یہ راستہ کہاں جاتا ہے	اُو پان گوزیٔ بازایٔ
یہ راستہ کہا جاتا ہے	اُو پان دو بیرے بذا
آپ کا نام کیا ہے	تھُیو نا چُو تھُو
میرا نام شاہین ہے	میوں نا شاہین تھُو
وہ بڑا لڑکا ہے	سُو گھوں ناڑ تھُو
یہ چھوٹا لڑکا ہے	اُو چِھٹو ناڑ تھُو
وہ گیا ہے۔	سُو گھادے تھُو
وہ گئے ہیں	سیٔہ گئے دے تھ
وہ گئے تھے	سے گئے اُسا
وہ جائے گا	سُو بزونش
وہ جائے گی	سُو بزیٔش
لڑکا رو رہا ہوگا	ناڑرَا
لڑکی رو رہی ہے	ناکوٹ رَلا
لڑکیاں رو رہی ہیں	ناکوٹ رُوئے

شکریہ:۔ مضمون نگار عام معلومات اور زبان کے نمونوں کے لیے جناب ملک شاہ بروش حاجی محمد امین، بٹیڑہ سکول کے ہیڈ ماسٹر شاہ جہاں خان، ماسٹر محمد اسلام سکول کے قابل طالب علم محمد باوی کا بے حد مشکور ہے۔

ان کے علاوہ جرمنی کے جید عالم جناب پروفیسر کارل جیتمار، ناروے اوسلو کے قابل احترام پروفیسر فریزرک بارتھ اور امریکہ کی ماہر لسانیات، پروفیسر رُتھ شمت

لیلی کا بھی بے حد ممنون ہے۔ جنہوں نے اسے علمی مشوروں کے علاوہ علم لسانیات کے فیلڈ ریسرچ کے بارے میں بنیادی لٹریچر فراہم کیا۔ اور جناب کارل جیمار صاح نے کے۔ ڈی۔ بی (.K.D.B) نیوز کی فوٹو کاپی بھجوائی۔ جس کا تعلق انڈس کوھستان کی بنیادی ریسرچ سے تھا۔

نوٹس اور حوالے

اس بٹیری زبان کا سب سے پہلے ذکر جان بڈلف نے 1880ء میں اپنی مشہور کتاب Rribes of the Hindoo koosh میں کیا تھا۔

ان کے بعد جرمن مشہور ماہر لسانیات پروفیسر کارل جیتمار نے اور مشہور ماہر لسانیات جارج۔آر۔کوپر نے 1985ء میں مختصراً سا ذکر کیا تھا۔ ان کے بعد ڈینیل۔ جی نے 1992ء میں اس زبان کے بارے میں کسی حد تک تعارفی سا کام کرلیا تھا۔

لیکن ان حضرات میں جناب جان بدلف کو چھوڑ کر کیونکہ ان کا عہد بہت دور کا ہے باقی حضرات کو میرے علم، معلومات اور کام کے بارے میں جو اسی زبان پر، اس کے بولنے والوں کی تاریخ اور ثقافت پر 1979ء تا 1983ء تک کیا تھا، معلوم نہیں تھا۔ اگرچہ میں اس پر اپنا پورا تحقیقی کام اور ریسرچ فیلڈ ورک بروقت کتابی شکل میں ہے اس کے باوجود کے وہ میرے پاس کتابت شدہ شکال میں موجود ہے نہ لا سکا۔ پھر بھی ان تمام خوات کے کام کی نیت میرا وہ مضمون جو کراچی کے سائنس ڈائجسٹ میں جیسا تھا۔ زیادہ معلوماتی اور تفصیلی ہے۔ اور زبان کے الفاظ اور فقروں کی مناسبت سے زیادہ وزن دار اور مفصل ہے۔

جس طرح کہ ہر زبان میں کچھ خصوصی آوازیں ہوتی ہے اسطرح بٹیری زبان میں بھی ہیں۔ لیکن اسی مضمون میں اُن مخصوص آوازوں کے بجائے عام اردو اصورت سے کام لیا گیا ہے۔

1. Biddulph. John 1971 (1880) Tribes of the Hindoo Koosh. Indus Karachi.

2. Jellmar Karl (1982) K.D.B. News No 2 Germany.

3. Barth, Predrik (1956) shiat and Indus Kohistan aslo.

4. Schmidt Ruth laila and omkar N.Kaul 1983. Kohistani to Kashmiri. Patiala.

5. Fussmean , Gerard 1989, languages as a source for history Islamabad National Institute of cultural research , Dani A.H. history of Northern areas.

6. Fitch, Martin and Gregory R. cooper 1985 Report on a languages and dialect surly in Kohistan district Islamabad. J.C.A. Vol 8 No1-

شاہین محمد پرویش:۔پشتو اور کوہستانی زبانی لسانی رابطہ۔ 1984ء پشتو اکیڈمی پشاور یونیورسٹی

شاہین محمد پرویش:۔کوہستان کا لسانی جائزہ 1988ء ماہ نو۔اگست ۔لاہور

شاہین محمد پرویش:۔بٹیڑی 1989ء سائنس ڈائجسٹ کراچی

شاہین محمد پرویش:۔کوہستانی 2002ء ماہ نو لاہور

شاہین محمد پرویش:۔ کوہستان 1995ء جریدہ کراچی

ڈاکٹر اعجاز راہی

زبان کی مبادیات

میں نے زبان اور علمِ زبان کے نظام کی اتھلی سطح کو چھونے کی کوشش کی ہے۔ میری خواہش تھی کہ میں زبان کے نظام کے مکمل Complex پر اجمالاً گفتگو کرنے کی بجائے ایک ایک Component پر بحث کرتا مگر اس کے لیے کئی نشستوں کی ضرورت ہے۔ آج ہم جس عہد میں زندہ ہیں، وہ علم و فضل کی منہاج رفعت کا دور ہے۔ جس طرح انسان نے جسم میں موجود خرابیوں یا بیماریوں کا پیچھا کرتے ہوئے پورے جسم کو چیر پھاڑ کر ایک ایک پور جھانک لیا ہے، اسی طرح میں نے تہذیب و ثقافت اور انسانی تعلقات کے مختلف Components کو جن میں سے اپنی جگہ ہر ایک مکمل Complex ہے، اس کے پور پور داخل ہو کر اس کی ماہیئت تلاشنے کی کوشش کی ہے۔ تہذیبی اور ثقافتی عناصر میں زبان ایک ایسا پیچیدہ مگر دلچسپ عنصر ہے جس پر اکابرین و ماہرین آثار بشریات، نفسیات، طبیعیات اور لسانیات نے خاص توجہ دی ہے۔ کیونکہ ماضی کی دریافت میں جہاں زبان نے اہم کردار ادا کیا ہے، اور حمورابی کے پہلے منشورِ انسانیت سے فخر انسانیت کے آخری خطبے اور پھر جدید عہد کے میگنا کارٹا تک ہماری رسائی میں معاونت کی ہے، وہیں ہمارے مستقبل کے لیے تاریخ کا ایک مربوط نظام چھوڑنے میں بھی اس کی مشارکت مثالی ہے۔ چنانچہ یہ علم تقاضا کرتا ہے کہ اس کا بھرپور اور الگ الگ رنگ میں مطالعہ کیا جائے۔ میری تجویز ہے کہ انگریزی شعبہ اس کا ماہانہ انتظام کرے اور مختلف اکابرینِ لسانیات سے اس کے ایک ایک Component پر Papers پڑھائے جائیں۔ میں مختصراً اپنے نقطہ نظر کو بیان کرنے کی کوشش کروں گا۔

انسان نے ابتدائے آفرینش سے ہی اظہار اور ابلاغ کے وسیلے وضع کر لیے

تھے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو دو انسانوں سے تیسرے آدمی کی تخلیق کا عمل آغاز میں ہی انجام پا جاتا اور انسان اظہار اور ابلاغ کے تصور کے بغیر ہی ابتدا کو انتہا سمجھ لیتا۔

اگر ہم معلوم تاریخ سے پیچھے مفروضی تاریخ میں جھانک کر دیکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ ابتدائی انسان کے تقاضے، خواہشات اور آرزوئیں محدود تھیں اور وہ مخصوص اشاروں سے اپنے مطالب دوسروں تک پہنچا دیا کرتا تھا۔ پھر جھپٹ لینے کے عہد سے رضا و رغبت کے مرحلوں تک آتے آتے وقت کے پھیلاؤ کے عمل میں خواہشیں، آرزوئیں اور تقاضے وسعت پکڑنے لگے۔ اس دور کے انسان نے غار کو دنیا اور جنگل کو کائنات سمجھ رکھا تھا، اب اس پر زمین کی تنگ دامانی آہستہ آہستہ اپنا پھیلاؤ ظاہر کرنے لگی۔ نئی نئی چیزیں اس کے مشاہدات اور تجربات کا حصہ بننے لگیں۔ تب اشاروں کے نظام نے اظہار و ابلاغ کی وسعتوں کا ساتھ دینے سے معذوری کا اظہار کر دیا چنانچہ جو اشیاء پہلے اشاروں میں مقید تھیں، نام دار ہونے لگیں۔ ناموں سے لفظ تخلیق ہوئے اور لفظوں سے زبان کی صورت بننے لگی لیکن اس دور کا انسان اپنے محدود وژن اور کم علمی کے سبب بڑی مشکل میں تھا اور اسے چومکھی جنگ لڑنی پڑ رہی تھی۔ اس کا پہلا دشمن اس کے اپنے ہی قبیلے کا طاقتور انسان تھا جو ہر وقت اسے مطیع بنانے کے لیے آمادۂ پیکار تھا۔ اس کا دوسرا دشمن جنگل کے اصل حکمران یعنی جانور تھے جو انسان کو جنگل سے باہر دھکیلنے پر تلے ہوئے تھے۔ تیسرا دشمن سورج کے ڈوبتے ہی چاروں طرف پھیل جانے والا اندھیرا تھا، جس کے آتے ہی خوف کی ایک چادر اس کے چاروں طرف تن جاتی اور چوتھا دشمن اس کا اپنا نفس تھا۔ جس کے اندر سے پیٹ کی بھوک اور جنس کی طلب اسے ستیزہ کار رکھتی۔

انسان اور درندوں سے مقابلے کے لیے اس نے ہتھیار بنا لیے۔ لیکن نفس اور رات اس کی گرفت میں آنے پر آمادہ نہیں تھے۔ وقت کے ارتقائی عمل میں آہستہ آہستہ ان دونوں کا انفرادی خوف اجتماعی خوف میں بدلتا چلا گیا اور شعور کی ابتدائی منزلوں میں ہی تحفظِ ذات کے لیے اجتماعی طاقت کے مظاہرے بھی وجود پانے لگے۔ اس طرح پہلے دو

دشمنوں کے خلاف اس کی جنگ تدبیروں اور منصوبوں کے عہد میں داخل ہو گئی اور باقی دونوں کے سامنے اس نے ہتھیار ڈال دیے۔ اسی شکست کے کسی جذبے کے اندر سے دیوتا نے جنم لیا، جو ان دیکھی قوتوں کا مالک تھا۔ شعور جاگا تو لاشعور نے کروٹ لی اور کیا ہے، کیوں ہے انسان کے لیے سوال بن گیا۔ جواب کی طلب سے تجسس نے سر ابھارا، ذہن کی وسعتیں زمین سے اوپر اٹھ کر بے کراں نیلگوں آسمانوں کے اندر جھانکنے لگیں۔ زمین سے آسمان تک ہر چیز بولے جانے والے لفظ سے لکھے جانے والے لفظ میں منتقل ہونے کے لیے بے چین ہوئی۔ ذہن سے ابھرتے لفظ زبان کے ساتھ ساتھ ہاتھ کی انگلیوں سے کٹھ پتلیوں کی طرح رقص کرنے لگے اور آج لاکھوں لائبریریاں اور اربوں کتابیں خواہشات اور تجسس کا بوجھ اٹھائے - اور - ابھی اور کی صدا کی بنی ہوئی ہیں۔

اس مرحلے پر جہاں میں کھڑا ہوں، جب پیچھے مڑ کر دیکھتا ہوں تو پانچ لاکھ سال اندھیرے اجالے کی بکل مارے انسانی شعور کی عروج و زوال کی کہانیاں سنانے کو بیتاب ملتے ہیں اور پانچ لاکھ سال میں سات یا آٹھ ہزار سال کی معلوم تاریخ لفظ کے نقش پا پر اپنے پیچھے آنے پر اصرار کرتی ہے۔ زبان کی، یا انسانی تہذیب کی اس سات آٹھ ہزار سالہ تاریخ میں صرف صدی سوا صدی ادھر زبان و تحریر کو جاننے کا علم بحثیت ایک جامع مضمون کے سامنے آیا۔ جسے ہم علم لسانیات کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

علم لسانیات صرف زبان کی تعریف و اہمیت پر ہی روشنی نہیں ڈالتا بلکہ زبان کی تشکیل، ماہیئت، ماخذ، ارتقاء، حیات و موت کے اسباب و علل پر بھی بحث کرتا ہے۔ علم لسانیات سے قبل تاریخی و تجزیاتی رویوں کے نزدیک اشاراتی اظہار سے زبان کی تخلیق اور پھر عصرِ حاضر تک زبان کی مسلمہ حیثیت اس میں مضمر نہیں تھی، کہ زبان کی تقدیس، ماہیئت، ماخذ، ارتقاء اور تشکیل کن مراحل سے گزرتی ہے۔ زبان کی افادیت اس میں دیکھی جاتی تھی کہ زبان کس طرح خیال، مدعا، فکر یا جذبے کے اظہار میں پوری اترتی ہے۔ یعنی اس کی حیثیت ایک ایسے صیغے کی تھی، جسے ثانوی حیثیت میں تسلیم کیا گیا ہو۔ جبکہ علم لسانیات تحلیل

و تجزیے کے عمل سے زبان کے ساختیاتی اجزاء (Structural Components) کی دریافت کرتا۔ یہ اجزاء کبھی صوتی اکائی سے ہم آمیز ہوتے ہیں، کبھی گرائمر میں تصرفات کی صورت، کبھی زبان کی فطری ہیئت سے متخرج مخصوص معانی کے بطون سے - لسانیات کے اس تحلیل و تجزیہ کے عمل میں نفسیات، بشریات، فلسفہ، انسانی عادات و روایات، عضلاتی اور عضویاتی مطالعے، لسانی طرز اور ارتقاء کی تشکیل و تاریخ بنی میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

زبان خیال و جذبے کی سفیر ہے اور تحریر زبان کے سفارتی کمپیوٹر کی وہ کلید ہے جو موجودہ عہد میں ادائے لفظ سے Communication Gape کو پُر کرتی ہے، وہیں آنے والے زمانوں کے لیے نتائج مرتب کر کے مستقبل میں ماضی کی ایک سطح بھی تشکیل دیتی ہے۔ یوں زبان کی اینٹوں سے ماضی حال اور مستقبل کی ایک مسلسل عمارت تعمیر ہوتی رہتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے، کہ جو زبان ہم بولتے ہیں، آخر اسی طرح کیوں بولتے ہیں۔ کسی اور طرح کیوں نہیں بولتے۔ ہم چینیوں، جاپانیوں، انگریزوں کی زبان کیوں نہیں بولتے یا ان کا دائرہ نطق ان کی اپنی زبانوں تک محدود کیوں ہے؟ ہر جغرافیے کا اپنا صوتی نظام کیوں ہے اور جو صوتی علامات ہماری زبان کو ترتیب دیتی ہیں وہ ہم تک کیسے پہنچتی ہیں۔

ہر زبان کی ارتقائی اشکال ایک مسلسل تغیر کا شاخسانہ ہیں چنانچہ ان سوالوں کے لیے زبان کے قلبِ ماہیئت کرتے ان منطقوں کے پور پور کا مطالعہ ایک بنیادی شرط ہے، جو ہر دور کے جغرافیائی، تہذیبی، ثقافتی، سیاسی تناظر حک و اصلاح اور تراش خراش کے تغیر و تبدل کے مابین منضبط رشتہ رکھنے کے سبب ارتقاء پذیر رہتے ہیں۔

میں نے گفتگو کے آغاز میں اس امر کی طرف اشارہ کیا تھا کہ زبان کی تشکیل اور ارتقاء انسانی جذبوں، تقاضوں، ضرورتوں اور خواہشات کی مرہونِ منت ہے۔ مگر لسانیات کے ذیل میں ایک رائے یہ بھی موجود ہے کہ زبان خدا کی عطا ہے۔ یہ ارتقائی عمل پورا کیے بغیر مکمل شکل میں ہم تک پہنچی ہے۔ اس ضمن میں حضرت آدم علیہ السلام کی تیس

تختیوں کی روایت اور عربی کی قدامت کے لیے حضرت اسمٰعیل کا پہلا عربی کا خطاط ہونا مثالاً پیش کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح مغرب کے حوالے سے زبان کی تکمیلیت کا دعویٰ کرنے والوں نے قدیم عبرانی کو مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔ ۱۷ویں صدی میں سویڈن کے ایک ماہر لسانیات نے یہ دعویٰ بھی کر دیا کہ باغِ عدن میں خدا سویڈش بولا کرتا تھا (۱)۔ اسی دور میں یہ نظریہ بھی موجود تھا کہ بعض نادیدہ قوتیں ایک آواز یا مخصوص چیز کو خاص معنی پہنا کر دوسرے شخص کے قالب میں اتار دیتی ہیں۔ ۱۹۳۵ء میں ایک بین الاقوامی کانفرنس میں ترکوں کا دعویٰ تھا کہ ترکی عطائی زبان ہے اور باقی زبانیں تخلیقی ہیں۔ یہ اور ایسے بے شمار واقعات عطائی نظریے کے حق میں پیش کیے جاتے ہیں مگر زبان کی تخلیق کے اس نظریے سے اختلاف کی گنجائش موجود ہے۔ کیونکہ قانون قدرت ایک مسلسل ارتقا پذیر عمل سے اشیا کی نمو کرتا ہے۔ اور زبان کے ارتقائی عمل کو منہا کر کے خلافِ قدرت دلیل دینے کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی لیے لسانیات کے ماہر زبان کی تخلیق میں اسے ضعیف دلیل قرار دیتے ہیں۔

جرمنی کے نقاد او رشاعر ہرڈر جان نے جو دینیات کا استاد تھا، اس نظریے کی مدلل نفی کی ہے کہ زبان مکمل صورت میں خدا کی عطا ہے۔ وہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ اگر زبان خدا کی عطا ہوتی تو یہ خامیوں اور خرابیوں سے پاک، پوتر اور کامل ہوتی۔ مگر ایسا نہیں ہے۔ اس کے نزدیک پہلا جواز یہ ہے کہ یہ جزیروں میں بٹی ہوئی ہے اور ہر جزیرہ انسانی جبلتوں میں نہایت مطابقت کے باوصف قطعی طور پر ایک دوسرے سے اختلاف رکھتا ہے۔

ہرڈر جان زبان کو انسان کی شعوری ایجاد بھی نہیں کہتا، وہ کہتا ہے انسان نے زبان کی تشکیل نہیں کی بلکہ یہ اس کی ضرورتوں، تقاضوں اور انسانی فطرت کی پیداوار ہے۔ اس کے نزدیک جس طرح بچہ رحم مادر سے باہر آتا ہے۔ کم وبیش اسی طرح زبان بھی تشکیل پاتی ہے۔

ہرڈر جان کی بات سے قطع نظر اگر ہم انسانی ارتقاء کے ابتدائی دور کو سامنے

رکھیں، جب لفظ کا کوئی مفہوم نہیں تھا، اور اشیاء بے نام تھیں تو افہام و تفہیم کے لیے حرکت اور اشارے یقینی طور پر محدود پیمانے پر ہی سہی اشیا کو بامعنی ضرور بنا دیتے تھے۔ کیونکہ اشیا کا ادراک ان کے اسماء کے حوالے سے نہیں تھا، بلکہ اشیا کے اوصاف اور افعال اس کی شناخت کرتے تھے۔ اس بات کو واضح طور پر یوں کہا جا سکتا ہے کہ فی الحقیقت زبان کی تخلیق میں افعال سے اسماء کی طرف سفر ہوا ہے۔ اگر زبان کی تخلیق میں عطائی نظریے پر اعتماد بحال کیا جائے، تو کائنات میں اشیاء اسماء سے افعال کا اعلان کرتیں۔ مگر ایسا نہیں ہوا اور فی الاصل افعال و اوصاف کی تفہیم سے اسماء کی تشکیل ہوئی۔

اس کا منطقی پہلو یہ ہے کہ انسان نے اپنی ضرورتوں، تقاضوں، جذبوں اور فطری جبلتوں کے حوالے سے چیزوں کو نام دیے۔ یعنی اشیا اس سطح پر بار بار انسان کے سامنے آئیں جس سطح پر اس کے افعال سے انسان کی ہم آہنگی پیدا ہو سکتی تھی۔ اس سارے عمل کے پیچھے اعمال اور افعال کی وہی سطح نظر آتی ہے جو جانوروں میں اظہار کی صورت ہے۔ انسان بھی جانوروں کی طرح صوت اور صورت کو شناخت کا وسیلہ بناتا ہے۔ اس لیے انسان اور اشیاء کے درمیان ہم آہنگی کی ایک ایسی سطح ناگزیر ہے، جو چیزوں بامعنی بنا دے، جس کے بغیر منضبط رشتوں کی کڑیوں کی تشکیل ممکن نہیں۔

ایک اور ماہر لسانیات اور نقاد پادری ڈی جینش زبان کی تخلیق، صلابت اور حسیاتی رچاؤ کو انسان کے باطن سے جوڑتا ہے۔ اس کے خیال میں زبان کے ارتقاء اور شائستگی کے پس منظر میں انسانی ذہنی بالیدگی اور اخلاقی قوت کی توانائی کام کرتی ہے۔ اس سے کئی سوال پیدا ہوتے ہیں۔ اہم یہ ہے کہ کیا زبان کی تشکیل ہر عہد کے نیکوکار لوگوں کا کارنامہ ہے؟ ڈی جنش زبان کو اجتماعی سطح سے اتار کر انفرادی سطح پر لا کر جب یہ استدلال کرتا ہے کہ مہذب انسان کی زبان شائستہ اور وحشی کی زبان اکھڑی ہوتی ہے تو کیا زبان کی تخلیقی وسعت انفرادی دائرے تک محدود نہیں ہو جاتی اور اجتماعی معاشرے کا تصور ذات کے آفاق میں گم ہو کر نہیں رہ جاتا۔ گو ڈی جینش نے زبان کے بارے میں آگے چل کر

جو بحث کی ہے، وہ بعد ازاں لسانی تحقیق کرنے والوں کے لیے رہنما بھی ثابت ہوئی، مگر زبان کی تخلیق کے نظریے پر ان کی رائے عطائی نظریے پر یقین کرنے والوں کے لیے توانائی کا سبب تھی لیکن ماہرین لسانیات کے لیے ناقابلِ قبول۔ یہاں پہنچ کر ایک حد تک ہرڈر جان اور ڈی جینش کے افکار کی سرحدیں آپس میں مل جاتی ہیں۔ اگر لفظ کی تخلیق کا جائزہ لیا جائے اور ہرڈر جان کی بات کو کلیتاً تسلیم بھی کر لیا جائے تب بھی اس سے انکار کیونکر ممکن ہو گا کہ رحم مادر سے بچے کو باہر لانے بلکہ بچے کو رحم مادر کا حصہ بنانے کے لیے ایک پورا عمل کارفرما ہوتا ہے۔ مکمل شعوری ہونے کے ساتھ ساتھ اس نظام فطرت کے تابع ہے جسے ایک حصہ عطا اور دوسرا خود رو کہتا ہے۔ چنانچہ یہ بات ثبوت کو پہنچتی ہے کہ خودنمو کے پیچھے بھی انسانی افعال، تقاضے، خواہشات، جذبے اور ضرورتیں رو بہ عمل ہوتی ہیں۔ جو اپنی ترجیحات، ذہنی استعداد اور ضرورت کے مطابق چیزوں کو کام دینے کے لیے ایسے مشتقات استعمال کرتی ہیں جو اس سے مطابقت اور مشابہت رکھتے ہوئے کسی نہ کسی صورت میں پہلے سے موجود ہوں۔ یہاں یہ نکتہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ خیال اور زبان میں کوئی گہرا ربط موجود ہے۔ یعنی سوچنا ہمکلامی ہے، اور ادا لفظ مکالمہ۔ مگر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اب تک سوچ کو لفظ کی ہو بہو تصویر نہیں مل سکی۔ ادا لفظ سوچے جانے والے لفظ کی ہو بہو شکل نہیں ہوتا بلکہ ادا ہوتے ہوئے ایک مخصوص قالب اختیار کر لیتا ہے۔ ذہن کے نہاں خانوں میں اس کی حیثیت ایک خام مواد کی سی ہوتی ہے لیکن جب وہ ادا ہوتا ہے تو اس کی ساخت میں رائج الوقت زبان کی ساری خوبیاں موجود ہوتی ہیں۔ اس کے پیچھے نفسیات کی عمل کاری بھی ہوتی ہے۔ عضویاتی عادات بھی زبان کے پس منظر میں نفسیات کی کارگزاری ایک الگ اور مکمل نظام ہے جو ایک الگ بحث کا تقاضا کرتا ہے۔ مختصراً یہ کہ انسان کے لاشعور میں اظہار کے لیے بے چین و مضطرب جذبوں اور خواہشات کی برہنہ تصویروں کو سنسر کر کے عصری اخلاقیات کے لباس میں وہ لفظیات دیتا ہے جو معاشرے کے لیے قابل قبول ہوں۔ اس مختصر سی بحث کو اب میں زبان اور سماجی رشتوں اور فطری ماخذات کے

حوالے سے دیکھنا چاہوں گا تاکہ نظامِ اصوات کی طرف آنے سے قبل زبان کی تخلیق کی ایک اور صورت واضح ہو سکے۔

زبان کے ارتقاء کے پیچھے زمان و مکان کے بدلتے ہوئے روز وشب اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اس میں شعور کی مدافعت کم سے کم تر اور لاشعوری کاوش بھرپور ہوتی ہے۔ زبان کی اصطلاح میں ہم اسے زبان کے فطری ارتقاء کا نام دیتے ہیں۔ جس کا انحصار صوتی تشکیلات اور اس کے تغیر و تبدل پر ہے۔ چنانچہ ارتقاء کے اس عمل کو بنیادی یا مؤثر ترین وصف قرار دینے کے بعد انسانی جبلتوں کے ساتھ منضبط کر کے اس نتیجے پر پہنچنا مقصود ہے کہ لب و لہجہ اور تلفظ میں تغیر وتبدل ہمیشہ ان معروضی حالات کے تابع ہوتا ہے جنہیں سماجی رشتے غیر محسوس انداز میں استوار کرتے ہیں۔ اگر ہم تاریخ کے تناظر میں اس مسئلے کو سمجھنے کی کوشش کریں تو یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ ایک نسل دوسری کے لیے جو لسانی ورثہ چھوڑ کر جاتی ہے وہ اس سے قطعی مختلف ہوتا ہے، جو اس نے اپنی اگلی نسل سے خود وصول کیا ہوتا ہے۔ کیونکہ ارتقاء کا عمل چیزوں کو مسلسل آگے بڑھاتا رہتا ہے اور ہر نسل کے اندر نامحسوس انداز میں آوازوں اور اس کے عضویاتی نظام میں تبدیلی رونما ہوتی رہتی ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ اس کے تجربات، مذہب، رسم و رواج اور قوانین کے علاوہ اس کے اجتماعی شعور اور تہذیبی اداروں کو بھی متاثر کرتے رہتے ہیں۔ جس کے اثرات نامحسوس طریقے سے آوازوں کے عضویاتی نظام کو گرفت میں لے کر مسلسل ایک تغیر کی طرف چلتے ہیں اور یہ سفر کہیں نہیں رکتا۔

پھر یہ بھی ضروری نہیں کہ سارا سرمایہ اپنی زبان سے ہی متعلق ہو۔ اکثر و بیشتر ایک اجنبی زبان سے آشنائی آوازوں کے عضویاتی نظام میں تبدیلی کا سبب بن جاتی ہے۔ مثلاً کسی اجنبی قوم کے حملہ آور ہونے کی صورت پورے تہذیبی منطقے پر اثر خیزی کے ذریعے زبان کی ساختیاتی سطح کو بھی تابع بنا لیتی ہے۔ مگر اس خیال کے پس منظر سے ذرا ہٹ کر ریسک (Rasanus Cliarden Rask) ایک اور ہی بات کہتا ہے کہ قدیم انسانی

تاریخ جاننے کا بہترین ذریعہ زبان ہی ہو سکتی ہے۔ امتدادِ زمانہ سے سماجی رشتے مثلاً مذہب، رسم و رواج اور قوانین میں ایک تبدیلی آ جاتی ہے مگر زبان اس صورت حال میں بہت کم متاثر ہوتی ہے۔ بلکہ ہزاروں سالوں بعد بھی اس کو پہچانا جا سکتا ہے۔ ریسک کے ان خیالات سے اختلاف کی گنجائش باقی رہتی ہے۔ زبان کا تعلق انسان کے سماجی روابط اور رشتوں پر استوار ہے اور یہی رشتے زبان کی تشکیل وتعمیر اور قلب ماہیئت کے ماخذ قرار پاتے ہیں۔ زبان لفظوں کا مجموعہ ہے اور لفظ سماجی عوامل سے ترتیب پاتے ہیں۔ لہجوں اور تلفظ میں تبدیلی لفظ کی ماہیئت میں تبدیلی بن کر زبان کی وسعت خیزی کرتی ہے۔ اس کی مثال میں اپنی زبان سے دینا چاہتا ہوں، جو ریسک کے خیالات کی نفی کے ساتھ زبان کے فطری، سماجی ماخذ اور ارتقاء کے نظریے کی تائید کرتا ہے۔

ابھی ڈیڑھ دو صدی ادھر اردو زبان میں لفظ ''سے'' کا وجود نہ تھا۔ یہ ''سے'' ہم تک کیسے پہنچا۔ آیئے اس کے مراحل پر نظر ڈالتے ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ کے اس مصرعے پر غور کیجیے:

میانی کے باتاں 'تھے' جھڑتا نمک

یا

میرا گلستاں تازہ رس 'تھے' ہوا ہے

محمد قلی کے ہاں 'تھے'، 'سے' کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ جبکہ ملاّ وجہی کے ہاں یہ 'تھے'، 'تے' رہ گیا۔ مگر ولی دکنی کے ہاں پہنچتے پہنچتے ایک نیا لفظ ابھرا، جس سے نہ صرف لفظ کی ساخت اور ہیئت بدل گئی بلکہ لہجہ اور تلفظ بدلنے کے سبب پورے عضویاتی نظام میں تبدیلی رونما ہو گئی۔

مت غصہ کے شعلوں 'سوں' جلتے کو جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں یہ آگ بجھاتی جا

وقت نے کوئی بھی جست نہیں لگائی مگر سارا صوتی نظام تبدیل ہو گیا۔ 'تے' 'تھے' کی جگہ

'سوں' نے لے لی۔ تے سے تھے، پھر سوں کے آتے آتے تلفظ کیا بدلا، پورا صوتی آہنگ ہی بدل گیا۔

بات یہاں نہیں رکی، بلکہ 'سے' کی صوتی تشکیل مختلف زمانوں میں مختلف انداز میں تبدیلی پاتی رہی۔ یہ ڈیڑھ دو صدی کا سفر ہے جس میں سے نے تھے، تے، تھیں، ستے، ستیں، سوں، سیں کے منازل طے کرتے ہوئے بالآخر 'سے' کی حتمی شکل اختیار کی۔ جس طرح آج ہمارے لیے تھیں، ستے یا سیں متروک اور بے معنی ہیں، کیا دو صدیاں قبل کا انسان اگر آج کے 'سے' کو دیکھتا تو اس کے لیے کوئی معنی ہو سکتے تھے۔ ظاہر ہے ان کے لیے یہ لفظ بے معنی ہو گا۔ ہمارے پاس صدی ڈیڑھ صدی کے ارتقائی عمل کی صورت میں آیا ہے اور کیا معلوم کہ ابھی اسے کسی نئی ہیئت کی تلاش ہو۔ بہر کیف سال صدیوں کے سفر میں زبان کی ہیئت اور صوتی تلازموں میں ان گنت تبدیلیاں اصلاً نظام فطرت کے ارتقائی عمل کو پورا کرتی ہیں۔ تاریخ کے اس جبر میں کبھی کبھی نامحسوس زاویے اجداد کے چھوڑے ہوئے الفاظ کے صحیح تلفظ تک نارسائی کے سبب مفہوم و معنی کے ساتھ لہجہ اور تلفظ تک تبدیل کر دیتے ہیں۔

علم لسانیات میں اخذ و اشتقاق کے بارے میں بھی یہی رویہ برقرار رہتا ہے۔ یہاں یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ جہاں دوسرے علوم لسانی مسائل کو حل کرنے کے لیے ظاہری پرت کو سامنے رکھتے ہیں وہیں علم لسانیات ایک ماہر جراح کی طرح لفظ کو تار تار کر کے اس کے اندر سے ہر شے نکال کر میز پر بچھا دیتا ہے۔ مثلاً اگر آپ جاننا چاہتے ہیں کہ ''لکھنا'' کیا ہے۔ تو جواب ملے گیا کہ:

''لکھنا۔لکھ کا مصدر ہے۔

اور اگر آپ کچھ زیادہ جاننا چاہیں گے تو وہ کہہ دے گا کہ ''لکھا'' کا صیغہ واحد ماضی ہے، جو لکھ کے ساتھ الف بڑھا کر اختراع کیا گیا۔ اس سے آگے اس کی حدیں ختم ہو جاتی ہیں۔ مگر علم لسانیات اس لفظ کے بارے میں مکمل جواب کے لیے ہر وقت تیار ہوتا

ہے۔ وہ اس کا علم رکھتا ہے کہ لفظ کی تشکیل کیسے ہوئی، کہاں ہوئی، اس کے معنی کیوں کر ترتیب دیے گئے۔ اس نے کن مرحلوں کا سفر کیا۔ اور اس کے سماجی رشتے کیسے استوار ہوئے۔

فطری عمل میں صوتی ارتقاء اور تبدیلیاں زمان و مکاں کے رشتوں سے آغاز پاتی ہیں اور سماجی رشتے اس پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔

اس ضمن میں یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ زبان کی تبدیلی کا پہلا ہدف روزمرہ کے بولے جانے والے الفاظ ہوتے ہیں۔ مثلاً نصف صدی پرے ایک لفظ (Station) (سٹیشن) ہمارے ہاں ریل کے ساتھ آیا۔ سب سے پہلے اس کے ساتھ الف کا اضافہ ہوا اور وہ اسٹیشن بن گیا۔ کیونکہ بعض ماہرین کے نزدیک ہمارے عضویاتی نظام میں سٹیشن ثقالت اور دشواری پیدا کر رہا تھا۔ چنانچہ فطری عمل کے دوران عام بول چال میں سٹیشن اسٹیشن بن گیا۔ لفظ کی بسیط آوازوں میں اس نے مزید سفر کیا اور س کو ش میں بدل دیا۔ جہاں بعض علاقوں میں یہ اشٹیشن میں بدلا وہیں اندرونِ ملک یہ شٹیشن بھی رہا۔ تلفظ اور لہجے کے حوالے سے سماجی رشتے بار بار اس پر حملہ آور ہوئے مگر یہ لفظ اگر اب تک ہیئت اور آواز کی تبدیلی سے محفوظ ہے اور آج بھی سٹیشن ہے تو اس کا محض سبب یہ ہے کہ اب تک انگریزی زبان اور انگریز نواز طبقہ اس کا تحفظ کر رہا ہے اور ہر اسٹیشن کی پیشانی پر اسٹیشن کے ساتھ ہی انگریزی زبان میں (Station) درج ہوتا ہے۔ جس دن اس ملک سے انگریزی رخصت ہو گی اس دن سے ہی یہ لفظ تغیر و تبدل کے اثرات میں نئی ہیئت اختیار کرنے پر مجبور ہو جائے گا۔

لفظ اپنی ماہیئت میں تبدیلی اپنے سماجی رشتوں کے حوالے سے کرتا رہتا ہے۔ اس میں فرد کے شعوری عمل کا حصہ کم سے کم تر ہوتا ہے۔ اور اس طرح زبان اپنے فطری تنظیم میں اپنی آوازوں کی تراش خراش کے ساتھ لفظوں، ہجوں اور لہجوں کی تبدیلی کرتی رہتی ہے۔

زبان میں تبدیلی اور اصلاح کا ایک ذریعہ فطری عمل کی کارپردازی ہے تو دوسرا عوام الناس، عالموں اور انشا پردازوں کا مرہونِ منت۔ جہاں تک لفظ کی شعوری تشکیل کا مسئلہ ہے اس میں عوام تو براہ راست کبھی حصہ نہیں لیتے، مگر ایک غیر شعوری عمل کے ساتھ وہ نئے لفظوں کو قبول کر لیتے ہیں۔ جبکہ اس سے قبل یہ لفظ ان کے لیے محض اجنبی ہوتے ہیں اور عوام کی قبولیت ہی سند قرار پاتی ہے۔

دراصل جہاں ایک سے زیادہ زبانیں مروّج ہوں وہاں زبان کے تغیر وتبدل کے زیادہ مرحلے عوام ہی طے کرتے ہیں، کہ میل جول، بول چال، رہن سہن میں ایک دوسرے کو متاثر کرنے کے اسباب پنہاں ہوتے ہیں۔ اسی نسبت سے سیاسی اور ثقافتی اثرات زبان کے شعوری ماخذ بنتے ہیں۔

زبان کی وسعت اور لفظ کی تشکیل میں ادب وشعر کا شعوری عمل میں زیادہ مؤثر کردار ہے۔ اگر ہم گزشتہ بیس سال کے ادب کا جائزہ لیں تو یہ جاننے میں قطعی دشواری نہیں ہوگی کہ ادب وشعر میں ایسے بے شمار الفاظ داخل ہو چکے ہیں، جو پہلے نظر نہیں آتے۔ افتخار جالب کی لسانی تشکیلات کے حوالے سے زبان میں تبدیلی لانے کی کوشش خواہ زیادہ نتیجہ خیز ثابت نہ ہوسکی ہو۔ مگر اس سے انکار ممکن نہیں، کہ اس نے زبان پر غیر معمولی اثرات مرتسم کیے اور تحریر کے پرانے رویوں کے برعکس نئی راہیں کھولیں۔ چنانچہ آج کے ادب میں ایسے بے شمار نئے لفظ نظر آتے ہیں جو ساٹھ کی دہائی سے قبل مستعمل نہ تھے۔

چونکہ ادب کا کام خیال کے اظہار کے ساتھ ساتھ زبان سنوارنے کے لیے نئے نئے الفاظ کی تلاش بھی ہے لہٰذا ہم ادب کو ایک طاقتور شعوری عمل کا حصہ سمجھتے ہیں۔

سماجی زندگی کا ایک اور پہلو تجارتی روابط ہیں۔ قدیم تاریخ سے عصرِ حاضر تک اس بات کو ایک مضبوط دلیل کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے کہ فوجی یلغار کے بعد تجارتی روابط ثقافتی تغیر وتبدل کا موجب بنتے ہیں اور جدید دور میں تجارتی روابط زیادہ شدت کے ساتھ ثقافتی حملہ کا سبب ہیں۔ اگر ہم گزشتہ پچاس سال کی تاریخ کی جائزہ لیں یا ذرا اس سے

بھی پیچھے چلے جائیں یا اپنے عصر میں لوٹ آئیں، یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکیں گے کہ آج دنیا بھر کی بے شمار زبانوں کے الفاظ ہماری روزمرہ زبان کا حصہ بن چکے ہیں۔ میں لفظ بوٹ، کوٹ، پتلون، میز، سائیکل، موٹر، ریل، پن، کورٹ کی بات نہیں کرتا کہ اب تو یہ بھی یاد نہیں کہ یہ کب سے دوسری زبانوں سے ہماری زندگی کا حصہ بن چکے ہیں۔ آج ہمارے ریڈیو، ٹیلی ویژن سے روزانہ سٹلمنز کریم سے لے کر سوزوکی، ہنڈا اور ایسے سینکڑوں الفاظ کی یلغار جاری ہے جو تجارت کے راستے سے ہماری زندگی میں داخل ہو رہے ہیں۔

ایک عام آدمی کو اس سے کوئی غرض نہیں کہ سوزوکی، ہنڈا جاپان کے کسی سرمایہ دار کا نام ہے یا یاماہا اور کاواساکی کسی مقدس پہاڑ اور کروڑوں انسانوں کے شہر کا نام ہے۔ ہمارے ذہن میں تو اس کے نئے معنی مرتب ہو رہے ہیں۔ نیا نظام اصوات ترتیب پا رہا ہے جس کے معنی موٹر سائیکل کے ہیں۔

زبان کی تخلیق اور تبدیلی کے شعوری ماخذ اور لاشعوری اسباب دونوں ہی سماجی رشتوں سے ترتیب پا کر زبان کی وسعت خیزی کرتے ہیں۔

اصوات کا نظام:

تحریر زبان کا پھیلاؤ ہے جبکہ زبان لفظ سے عبارت ہے اور لفظ آواز کی صوتی تصویر۔ اس حوالے سے آواز کو تحریر تک پہنچنے کے لیے ایک لمبا سفر طے کرنا پڑتا ہے جو بظاہر ایک جست سے زیادہ نظر نہیں آتا۔ فی الاصل یہ ایک طویل عمل ہے جس میں آواز کو لفظ بننے تک بے شمار مرحلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ لیکن آواز خود کیا ہے اور وہ لفظ میں کیسے ڈھلتی ہے۔ آیئے ایک نظر اس پر بھی ڈالتے ہیں۔ خلیل صدیقی کہتے ہیں:

"آواز دراصل تین قسم کی علامتوں سے ترتیب پاتی ہے۔

۱۔ عضلاتی حرکات

۲۔ بسیط آوازیں

۳۔ تصویری یا تحریری

عام لوگ دوسری یا تیسری قسم کی علامتوں پر ہی غور کرتے ہیں۔ لیکن جو لوگ زبان کے ارتقاء سے پوری طرح واقف ہیں وہ عضلاتی حرکات کی طرف خاص طور پر توجہ دیتے ہیں۔ اور زبان کے مطالعے کو عضلاتی حرکات سے تعبیر کرتے ہیں۔"

یہ عضلاتی حرکات کیا ہیں اور زبان کی ترتیب و ترکیب میں کس طرح کردار ادا کرتی ہیں۔ ماہرین صوتیات نے زبان کو محض آوازوں کا مرکب ہی نہیں بتایا بلکہ اس مرکب کی تشکیل کے پیچھے جو اعصابی، عضلاتی اور طبعی افعال کا پیچیدہ نظام کام کر رہا ہے اس پر بھی بھرپور روشنی ڈالی ہے۔

صوتی عمل کے دو افعال ہیں۔ ایک آواز کا منہ کے اندر کسی حصے سے ٹکرا کر ہوا کی سرسراہٹ کی صورت باہر نکلنا جسے ہم فعل کہیں گے اور دوسرا سننے والے کے آلۂ سماعت (سماعی پردہ) سے اس سرسراہٹ کا ٹکرا کر ارتعاش پیدا کرنا اور پھر پردے سے منسلک تاروں کے ذریعے اس ارتعاش کا ذہن تک منتقل کرنا مکمل عمل ہے۔ اس دوسرے عمل کا پہلا زاویہ تلفظ (Phonation) اور دوسرا سماع (Audition) یہ دونوں پہلو صوتیات میں نہایت اہم ہیں۔

ماہرین صوتیات کے مطابق انسان کا سارا عصبی نظام ایک منضبط دھاگے کے وسیلے سے انسانی جسم میں پھیلا ہوا ہے۔ یہی عصبی نظام عضلات کو بھی اس سے مربوط رکھتا ہے جبکہ دماغ کو اس سارے اعصابی نظام میں مرکزیت حاصل ہے۔ اس عصبی نظام کے علاوہ کچھ اور اعضا بھی ہوتے ہیں جنہیں نخاع کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے اور ان کی حیثیت مبداء قوتِ حس و حرکت کی سی ہے۔ اس میں جب حرکت کی قوتیں پیدا ہوتی ہیں تو باریک تاروں کے ذریعے پورے جسم میں پھیل جاتی ہیں اور جب ہم کسی خیال کو آواز میں بدلنا چاہتے ہیں تو شعوری یا لاشعوری طور پر ہم نخاع میں ایک قسم کا عصبی فعل مرتب کرتے ہیں کیونکہ نخاع ہی ان عضلات پر گرفت رکھتا ہے جن کا مطلوبہ آواز میں پیدا کرنے کے لیے حرکت میں آنا ضروری ہے۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ عمل دراصل عصبی خلیوں میں

ہونے والا کیمیائی عمل ہے اور عضلات میں پہنچ کر یہ عصبی عمل گویائی کا پہلا مرحلہ بن جاتا ہے۔ عضلات کے متحرک ہونے سے ان میں فشار یا دبازت پیدا ہو جاتی ہے جس کے سبب کولہے سے اوپر کے تمام عضلات کسی نہ کسی طرح گویائی کے اس عمل میں شامل ہو جاتے ہیں۔ مثلاً پیٹ اور سینے کے عضلات نفس کی لہروں پر قابو رکھتے ہیں۔

حلق اور نرخرے کے عضلات آواز کے توازن، تناسب اور آہنگ کے ذمہ دار ہوتے ہیں جبکہ سر اور گردن کے عضلات زبان، ہونٹ اور جبڑوں کی حرکت پر گرفت رکھتے ہیں تاکہ آوازوں میں توازن کے ساتھ صحیح تلفظ برقرار رکھا جا سکے۔

یہاں سے گویائی کا دوسرا مرحلہ شروع ہوتا ہے۔ ہوائی ارتعاش یا آواز کی لہریں پیدا ہو کر سامع کے کان میں دھماکے کے ساتھ آلۂ سماعت سے متصادم ہوتی ہیں اور جہاں ایک ارتعاش بپا ہو کر ذہن تک منتقل ہو جاتا ہے۔ سماعی حواس سننے والے کے ذہن میں وہ خیالات پیدا کر دیتے ہیں جو کہنے والے کے خیالات سے مماثلت رکھتے ہیں اور اس طرح لفظ کی ترسیل (Communication) عمل میں آتی ہے۔

صوت اور صوتیے:

زبان سے ادا ہو کر لفظ نے تحریر ہونے کے لیے کتنے مراحل طے کیے اس پر تو ہم رسم الخط کی تاریخ میں تفصیلی گفتگو کریں گے مگر یہاں کچھ بنیادی اصول زیر بحث آنے چاہئیں۔ جن کا تعلق علم اصوات (Phonetics) سے ہے۔

ڈاکٹر جونز کہتا ہے:

صوتیے زبان میں بنیادی معنویت کے حامل ہیں۔ ایک صوتیہ دوسرے صوتیے کی جگہ لے سکتا ہے چنانچہ یہ ممکن ہے صوتیے کے ردوبدل سے یعنی ایک صوتیے کی جگہ دوسرے صوتیے کو رکھ کر لفظ بدل دیا جائے تو صوتیے کے بدل جانے سے خود لفظ بدل جائے۔

صوتیہ (Phoneme) انسانی آواز سے متعلق ہے جس سے مراد صوتی اکائی

لی جاتی ہے۔ لیکن صوتیہ کا تصور صوتی اکائی کی ماہیت پر نہیں اس کی کارکردگی پر ہے۔

لفظ آوازوں سے تشکیل پاتے ہیں اور آوازوں کی ادائیگی میں اختلاف ممکن ہے اور اسی اختلاف کی وجوہ کی تلاش کو علم اصوات کہتے ہیں۔ صوتیات آوازوں کے استعمال اور تلفظ کو دیکھ کر یہ ظاہر کرتی ہے کہ کیا یہ آوازیں زبان کی اصلی اور بنیادی آوازیں ہیں یا فروعی!

آوازوں کو لفظ کی اکائی اور معنوی دروبست میں اتنی اہمیت حاصل ہے کہ اگر لفظ کی ترتیب بدل دی جائے تو معانی کا سارا نظام بدل کر رہ جاتا ہے۔ اگر لفظ کی صوتی اکائی بدلنے سے معنی بدل جائیں تو یہ زبان کی بنیادی آواز ہوگی۔ مثلاً 'نار' کی ترتیب بدل کر دیکھیں تو 'ران' کے ساتھ ہی آواز کی تبدیلی معنی کی تبدیلی بن جاتی ہے۔

مسٹر بلوم فیلڈ نے صوتیہ کی تشریح کرتے ہوئے کہا ہے کہ صوتیہ چھوٹی سے چھوٹی صوتی وحدت (Smallest Unit) ہے جس کے بدلنے سے لفظ کے معنی بدل جاتے ہیں۔

چنانچہ آوازوں کی صحیح مخارج سے ادائیگی تلفظ کہلاتی ہے اور ہر تلفظ کا ایک غنائی عنصر ہوتا ہے جسے ہم لہجہ کہتے ہیں (۲)۔

زبان کی صحت کا دارومدار ان دو الفاظ پر ہوتا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ قرآن حکیم کو پڑھتے ہوئے سب سے زیادہ زور تلفظ اور ہجے پر دیا جاتا ہے کہ کمزور تلفظ لفظ کے معنی بدل دیتا ہے۔ اور معنی بدلنے سے تحریف کا مسئلہ جنم لینے لگتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ جن لوگوں نے اول اول خطاطی کی، وہ نہ صرف مفہوم و معانی سے کما حقہٗ آگاہ تھے بلکہ ان میں سے بعض کی حیثیت خطاط سے زیادہ ماہر لسانیات کی سی تھی۔ شاید اسی لیے آج کی دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں میں بھی صوتی (Phonetical) اور ملفوظی (Pronouncing) لغت ترتیب دیئے جا رہے ہیں، تاکہ صوتیوں کو تحریری زبان میں ہی نہیں ادا لفظ میں بھی صحیح ادائیگی دی جا سکے۔

اردو زبان میں بولے جانے والے بعض حروف مثلاً ا-ع / ت-ط / ز-ذ-ض-ظ اور ایسے ہی کئی دوسرے الفاظ ادا کرتے ہوئے اردو بولنے والوں کی اکثریت فرق برقرار نہیں رکھ سکتی۔ جس کے سبب بعض قائدین نے اسے زبان کا نقص قرار دیا ہے کیونکہ بنیادی طور پر آج تک علمی اور ادبی سطح پر اس فرق کو واضح کرنے کے لیے کوئی کام نہیں کیا گیا۔ جبکہ ان کے درمیان نہ صرف معنی اور ہجہ کا فرق موجود ہے بلکہ تلفظ میں فرق بھی موجود ہے۔ بعض الفاظ پر غور کیجیے:

زن ...... ظن

ذم ...... ضم

نسر ...... نثر ...... نصر

سورت ...... صورت

تابع ...... طابع

اَلم ...... علم

عام ...... آم

ہال ...... حال

ثواب ...... سواب وغیرہ

چونکہ اردو زبان کی آوازیں عربی سے مستعار ہیں۔ اس لیے ان صوتیوں (Phonemes) کی صحیح تعریف اور شناخت کے بغیر ان متشابہ الصوت الفاظ میں فرق ذرا مشکل امر ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ The Story of Language, P-15

۲۔ خلیل احمد صدیقی، زبان کا ارتقاء

ڈاکٹر انور محمود
ترجمہ: عابد سیال

لسانیات میں انحصاریت اور ویلنسی کے تصورات

ا. تعارف

جدید لسانیات ایک مشاہداتی و نظری سائنس ہے جو فطری زبانوں میں ابلاغ پر تحقیق کا کام سرانجام دیتی ہے۔ مشاہداتی سائنس کے طور پر لسانیات فطری زبانوں میں ادا کئے گئے کلمات کا سائنسی بنیادوں پر جائزہ لیتی ہے اور نظری سائنس کے وضع کردہ لسانی نظریات و ماڈلز کی مدد سے ان کی وضاحت کرتی ہے۔ اس عمل میں نئے نظریات بھی جنم لیتے ہیں اور نئے ماڈلز بھی تشکیل پاتے ہیں۔

پچھلی نصف صدی میں جن متعدد جدید لسانی نظریات نے زبانوں کے ہمہ جہت پہلوؤں کا احاطہ کرنے کی سعی کی ہے ان میں انحصاری گرامر (Dependency Grammar) اور ویلنسی نظریئے (Valency Theory) کو یورپی لسانیات میں عموماً اور جرمن لسانیات میں خصوصاً بہت پزیرائی حاصل ہوئی ہے۔

انحصاری گرامر اور ویلنسی نظریئے کا تصور سب سے پہلے فرانسیسی ماہر لسانیات لوسیاں تیسنیئر (Lucian Tesnière) نے اپنی کتاب "Elements de syntaxe structurale" میں کیا جو 1959ء میں پیرس میں اشاعت پزیر ہوئی اور 670 صفحات پر مشتمل تھی[1]۔ لوسیاں تیسنیئر فرانسیسی زبان کے ساتھ ساتھ متعدد غیر ملکی زبانوں کا ماہر تھا اور ان کے تقابلی جائزوں کے نتیجے میں اس نے نئے نظریات کو جنم دیا۔

انحصاری گرامر میں جملے کو ایک قطاری (linear) کے بجائے درجہ وار (hierarchical) اکائی (entity) سمجھا جاتا ہے جس میں درجہ بندیاں ان کے انحصاری

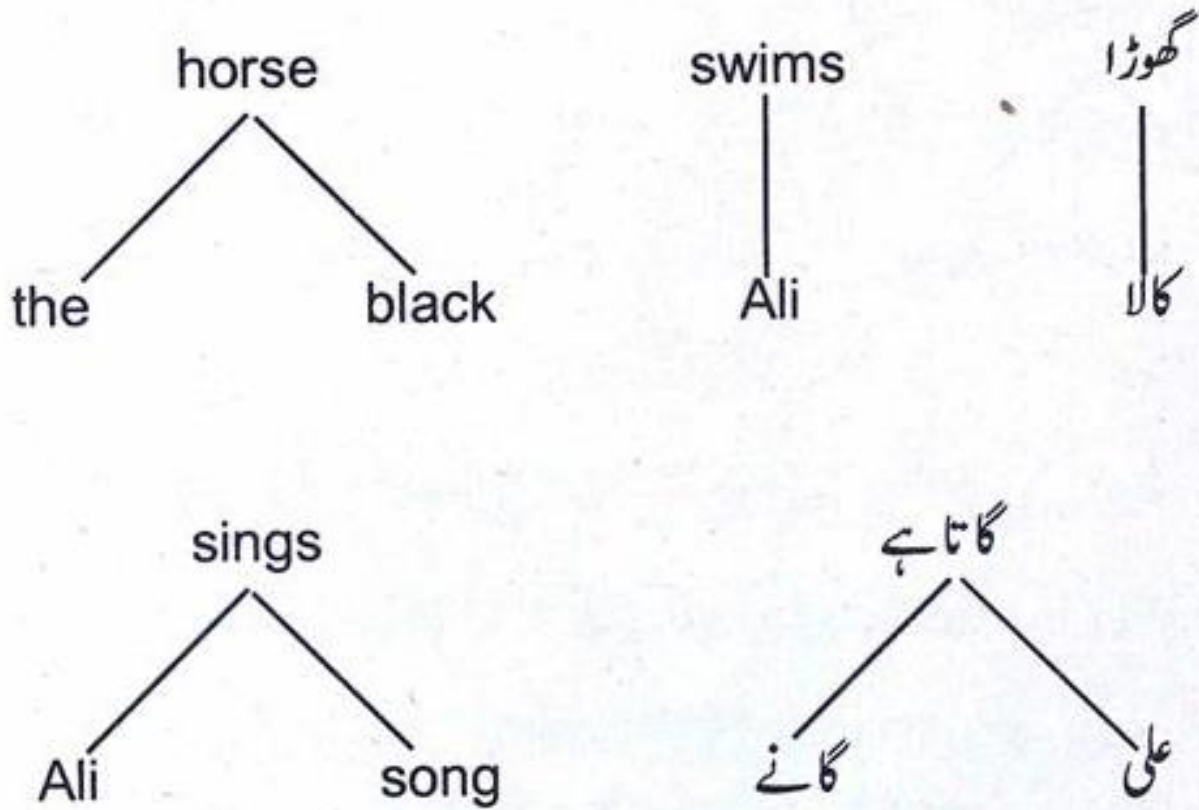
رشتوں (Dependency Relations) سے متعین ہوتی ہیں۔ انحصاری گرامر کو ترکیبی ساخت گرامر (Phrase-structure Grammar) اور چومسکی (Chomsky) کی استحالی گرامر (Transformational Grammar) کے ماڈلز کے ساتھ باضابطہ ساختمانی گرامرز کے ماڈلز (Formalized structural grammatical models) میں اہم مقام حاصل ہے [2]

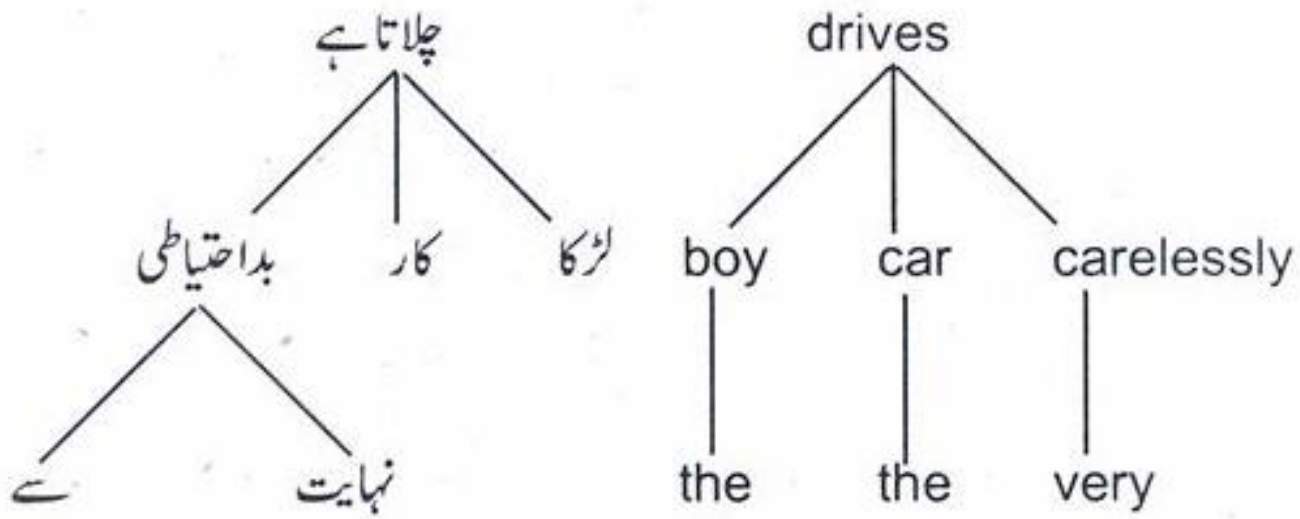
2۔ 'انحصاریت' اور 'ویلنسی' کے تصورات

2.1۔ 'انحصاریت' کا بنیادی تصور

تیسنیئر نے انحصاری گرامر کا تصور فطری زبانوں کے نحوی نمونوں کے طور پر پیش کیا جس کی بنیاد نظریۂ ساختیات (Structuralism) ہے۔ انحصاری گرامر کا بنیادی مقصد کسی زبان کے فقروں کے اجزائے ترکیبی میں موجود انحصاری ساختوں کی وضاحت ہے۔ تیسنیئر کے نزدیک فقرہ ایسے الفاظ کا مجموعہ ہے جو آپس میں ساختی رشتوں میں منسلک ہیں۔مثال کے طور انگریزی کا یہ سادہ فقرہ "Ali swims" (علی تیرتا ہے) نہ صرف دو مرئی عناصر ''علی'' اور '' تیرتا ہے '' پر مشتمل ہے بلکہ اس میں ایک تیسرا غیر مرئی عنصر 'رابطہ' بھی موجود ہے۔ تیسنیئر اس رابطے کیلئے "Connexion" کی اصطلاح استعمال کرتا ہے [3]۔اوپر والی مثال میں رابطہ دونوں مرئی عناصر کو فقرے کی شکل دینے کیلئے جوڑتا ہے۔

اِن جڑے ہوئے دونوں عناصر میں سے ہر ایک کو تیسنیئر "Nucleus" (مرکزہ) کا نام دیتا ہے [4]۔مرکزہ کسی فقرے کا تعمیری سالمہ ہے جو معنوی عمل سرانجام دیتا ہے۔ایک رابطے (Connection) کیلئے دو مرکزوں اور دو رابطوں کیلئے کم از کم تین مرکزوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ وعلیٰ ہٰذا القیاس۔

تیسنیئر دو مرکزوں کے درمیان ربط کو انحصاری تعلق (Dependency Relation) کے طور پر دیکھتا ہے[5]۔ اِن مرکزوں میں ایک عامل (Governing) اور دوسرا تابع (Dependent) مرکزہ ہے۔اس انحصاری تعلق کو شجری ڈائیگرام (Tree Diagram) میں ایک عمودی خط کی شکل میں دکھایا جا سکتا ہے۔اس طرح عامل عنصر عمودی خط کے اوپر اور تابع عنصر اس خط کے نیچے لکھا جاتا ہے۔ مثلاً

تیسنیئر کے مطابق فقرے کی ساخت نوڈز (Nodes) پر مبنی ہے جو ایک یا زیادہ عناصر کو تابع کر سکتے ہیں[6]۔اگلے مرحلے میں ایک تابع نوڈ کا کردار عامل نوڈ کا ہو سکتا ہے۔ وعلیٰ ہٰذ القیاس۔ یہ صورتحال ایک پیچیدہ درجہ وار انحصاری نظام کو جنم دیتی ہے۔انحصاری گرامر ان ساختوں کو شجری ڈائیگرام کے ذریعے ظاہر کرتی ہے جس کا مرکزی نوڈ لسانی ساخت کے 'مطلق عامل'(Absolute Governer) کا کردار ادا کرتا ہے۔ انحصاری گرامر ایک جملے میں مطلق عامل کا درجہ ایک فعل کو دیتی ہے۔ اس حوالے سے مندرجہ ذیل شجری ڈائیگراموں میں

انگریزی کے فقرے "The boy drives the car very carelessly" اور اس کے اردو متبادل فقرے '' لڑکا کار نہایت بداحتیاطی سے چلاتا ہے '' کی درجہ بندیوں کو ظاہر کیا گیا ہے:

ان فقروں میں افعال "drives" اور '' چلاتا ہے'' مطلق عامل ہیں اور اسی وجہ سے شجری ڈائیگراموں میں ان کو چوٹی والی جگہ پر متعین کیا گیا ہے۔ اس درجہ بندی میں دوسرے نمبر پر انگریزی فقرے میں "boy"، "car"، "carelessly" اور اردو فقرے میں "لڑکا"، "کار" اور "بداحتیاطی" کے نوڈز ہیں جو متعلقہ افعال کے تابع ہیں۔ یہی نوڈز اگلے مرحلے میں عامل عنصر کا کردار سنبھالتے ہوئے تابع نوڈز "the"، "very"، "نہایت" اور "سے" کا کردار متعین کرتے ہیں۔

تیسنیئر علمِ صرف(Morphology) اور علمِ نحو(Syntax) میں واضح خطِ امتیاز کھینچتا ہے [7]۔ ان میں سے اول الذکر اظہار کی صورت اور مؤخر الذکر مواد کی صورت سے تعلق رکھتا ہے۔ صرف کا علم کسی خاص زبان سے متعلق ہوتا ہے جبکہ نحو کا علم عمومی اور آفاقی ہوتا ہے۔ مندرجہ ذیل مثالوں میں مختلف صرفی ساختوں (morphological structures)

سے قطع نظر تمام نحویاتی گروپ ایک ہی ربط (connection) کو ظاہر کرتے ہیں:

"Peter's book" ، "Peters Buch" ، "le livre de Pierre"

"Peter Petri" ، "پیٹر کی کتاب"

اس طرح کے روابط عمومی خصوصیات ہیں جو ہر زبان پر قابلِ اطلاق ہیں۔ تیسنیئر کی فقراتی ساخت کو اسی بنا پر تمام زبانوں کی ایک عمومی فقراتی ساخت سمجھا جاتا ہے[8] ۔

2.2 ۔ ویلنسی (Valency) کا تصور

انحصاری گرامر میں نظریہ ویلنسی مرکزی اہمیت کا حامل ہے۔ ویلنسی کی اصطلاح تیسنیئر نے کیمسٹری سے لی ہے۔ کیمسٹری میں ویلنسی سے مراد کسی ایٹم کی وہ صلاحیت ہے جس کی مدد سے وہ دوسرے اٹیموں کے ساتھ ملاپ کر کے ایک مالیکیول بنا سکتا ہے۔ جدید اصطلاح میں اٹیم کی ویلنسی دراصل ان الیکٹرونوں کی تعداد کے برابر ہے جو وہ دوسرے اٹیموں سے کیمیائی ملاپ کے لئے استعمال کرتا ہے۔ مثلاً ہائیڈروجن دوسرے اٹیموں سے کیمیائی ملاپ کے لئے ایک الیکٹرون کا استعمال کرتا ہے لہٰذا اس کی ویلنسی ایک ہے۔ اسی طرح آکسیجن، نائٹروجن اور کاربن اس مقصد کے لئے بالترتیب 2, 3 اور 4 الیکٹرونوں کا استعمال کرتے ہیں لہٰذا ان کی ویلنسیاں بالترتیب 2, 3 اور 4 ہیں۔

لسانیات میں 'ویلنسی' سے مراد کسی لغویہ (lexeme) (مثلاً فعل، صفت، اسم وغیرہ) کی وہ صلاحیت ہے جس سے وہ اپنی نحویاتی فضا (syntactical environment) متعین کرتا ہے جس میں وہ آس پاس کے نحوی اجزاء (constituents) سے ان کی قواعدی خصوصیات (grammatical characteristics) کے مطابق کچھ خاص تقاضے کرتا ہے۔ ویلنسی تھیوری میں نمایاں ترین لغویہ 'فعل' ہے، جس کو ایک فقرے میں واحد آزاد عنصر کی حیثیت حاصل ہے ۔ یہ کسی عنصر کے

تابع نہیں ہوتا اور مطلق عامل ہے۔ لہٰذا فعل کی ویلنسی فقرے کی ساخت کا تعین کرتی ہے۔

تیسنیئر 'actants' اور 'circonstants' کے درمیان بھی امتیاز کرتا ہے۔ actants وہ عناصر ہیں جن کی موجودگی کسی فعل کی ویلنسی کی ضروریات کو مکمل طور پر پُر کرنے کے لیے ضروری ہے جبکہ circonstants کا فعلی ویلنسی سے کوئی تعلق نہیں اور ان کی فقرے میں موجودگی قواعد کی رو سے اختیاری (optional) ہے۔ تیسنیئر 'فعل'، 'actants' اور 'circonstants' کے تعلق کی وضاحت کے لئے فقرے کو ایک چھوٹے ڈرامے سے تشبیہ دیتا ہے جس میں 'فعل' ڈرامے میں وقوع پذیر ہونے والے واقعہ سے مطابقت رکھتا ہے۔ actants ڈرامے کے کردار ہیں جو اس واقعہ میں ملوث ہیں۔ اسماء یا ان کے متبادل (مثلاً ضمیریں) actants کے طور پر کام کرتے ہیں۔ اس کے برعکس circonstants واقعے سے متعلق حالات ہیں جو مکانی، زمانی، سببی (causal) یا طوری (modal) نوعیت کے ہوسکتے ہیں[9]۔ انگریزی کے فقرے

"the boy drives the car very carelessly"

میں "the boy" اور "the car" *actants* جبکہ "very" اور "carefully" circonstants ہیں۔

تیسنیئر کے مطابق کسی جملے کا ویلنسی سٹرکچر تین قسم کے actants پر مشتمل ہوتا ہے[10]۔ پہلا 'Premier actant'، دوسرا 'Deuxiè me actant'، اور تیسرا 'Troisiè me actant' جن کو روایتی گرامر کی اصطلاعات میں بالترتیب 'فاعل' (جو کوئی کام کرتا ہے)، 'بلاواسطہ مفعول' (جس پر وہ کام ہوتا ہے) اور 'بالواسطہ مفعول' (جس کے فائدے یا نقصان کے لیے وہ کام ہوتا ہے) کے ہم پلہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ انحصاری گرامر کے برعکس روایتی گرامر میں ان اصطلاعات کی تعریف معنی کے لحاظ سے کی جاتی ہے۔

تفہیم کے لیے نہایت ضروری ہے کہ کسی زبان کے مختلف actants کچھ علاماتِ امتیاز رکھتے ہوں جو ان کو ایک دوسرے سے ممیز کرنے میں مددگار ثابت ہوسکیں۔ تیسنئیر کے نزدیک یہ علامات سابقے، لاحقے، حروفِ جار، حروفِ وصل یا فقرے میں کسی actant کا مقامِ وقوع ہوتے ہیں[11]۔ مختلف زبانیں اپنے actants کو ممیز کرنے کے لیے مختلف علامات استعمال کرتی ہیں۔ تیسنئیر نے اپنے اس نقطے کی وضاحت کئی ایک مختلف زبانوں سے متعدد مثالوں کے ذریعے کی ہے۔ اس کی رائے ہے کہ ایک ہی actant کے لیے مختلف زبانوں میں مختلف علاماتِ امتیاز کا استعمال غیر ملکی زبانیں سیکھنے والوں کے لئے ہمیشہ غلطیوں اور مشکلات کا باعث بنتا ہے۔ فرانسیسی زبان بولنے والے جب کسی ایسی غیر ملکی زبان کو سیکھتے ہیں جس کا صرفی حالتوں کا نظام (morphological case system) ترقی یافتہ ہوتا ہے (جیسے جرمن زبان میں Dative ،Accusative ،Nominative اور Genitive صرفی حالتیں) تو ان سے بنیادی غلطی یہ سرزد ہوتی ہے کہ وہ دوسرے (2nd) actant کو بلاواسطہ مفعولی حالت (accusative case) میں نہیں لیتے۔ سلافی زبانیں بولنے والوں (slavophones) کا معاملہ اس کے برعکس ہے۔ وہ اپنی زبان کی ترقی یافتہ صرفی حالتوں (case system) سے مانوس ہیں اور اس حقیقت کا ادراک مشکل سے کر پاتے ہیں کہ غیر ترقی یافتہ صرفی نظام یا caseless زبانوں میں کسی actant کے زمرے کا تعین اس کے مقامِ وقوع (position) سے ہوتا ہے اور اس کے ساتھ کوئی دوسری علامتِ امتیاز استعمال نہیں ہوتی۔

مزید برآں تیسنئیر ویلنسی کے لحاظ سے افعال کو چار درجوں میں تقسیم کرتا ہے[12]۔

1. بن گرفتہ افعال **(avalent verbs)**: یہ وہ غیر مشخصہ افعال ہیں جن میں فاعل غیر شخصی ہوتا ہے۔ چونکہ تیسنئیر کسی غیر شخصی فاعل کو actant کا درجہ نہیں

دیتا۔ اس لئے بن گرفتہ افعال کی ویلنسی صفر شمار کی جاتی ہے۔

2. یک گرفتہ افعال (monovalent verbs): ان افعال کو صرف ایک actant کی ضرورت ہوتی ہے۔ لہٰذا یک گرفتہ افعال کی ویلنسی ایک ہے۔

3. دوگرفتہ افعال (divalent verbs): یہ افعال جملے کی تشکیل کے لئے دو actants کا استعمال کرتے ہے۔ لہٰذا یہ دو ویلنسی والے افعال ہیں۔

4. سہ گرفتہ افعال (trivalent verbs): ان افعال کی ویلنسی تین ہے کیونکہ ایک مکمل جملے کی تشکیل کے لئے ان کو تین actants کی ضرورت ہوتی ہے۔

مندرجہ بالا درجہ بندی میں ایک خامی یہ ہے کہ ان میں actants کی صرف تعداد کو مدِنظر رکھا گیا ہے، جو کسی فعل کو اپنی ویلنس کی تکمیل کے لیے ضرورت ہوتی ہے اور ان کی نوعیت کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ ویلنسی پر کئے گئے بعد کے کاموں نے اس چیز کو بہت اہمیت دی ہے اور اس کی بنیاد پر مختلف درجہ بندیاں کی ہیں۔

4۔ جرمنی میں ویلنسی تھیوری کی ترویج:

چونکہ تیسنیئر کا ویلنسی کا تصور ترقی یافتہ صرفی نظام کی حامل زبانوں کی فقراتی ساخت کی وضاحت کے لیے نہایت موزوں ہے (جیسے جرمن اور سلافی زبانیں) انحصاریت اور ویلنسی کے تصور نے جرمن زبان بولنے والے علاقوں میں خاص طور پر فروغ پایا۔ آغاز میں Erben (1958)، Grebe (1959)، Brinkmann (1962) اور ان کے بعد متعدد ماہرین لسانیات نے تیسنیئر کے تصور پر مزید کام کیا اور اس میں نظری اور عملی کوتاہیوں کو ختم کرنے کی کوشش کی اور actants کی تعداد جو تیسنیئر نے تین مقرر کی تھی زیادہ کرنے کی کوشش کی۔

ویلنسی کے بنیادی تصور کو جہاں سراہا گیا وہاں actants کی تعریف کو نہایت محدود جانا گیا اور اس کے زمرے میں آنے والے عناصر کی تعداد کو نہایت قلیل گردانا گیا۔ ناقدین کے نزدیک بعض عناصر جو تیسنیئر کی تجویز کردہ تقسیم کے مطابق circonstants کہلانے کے حقدار ہیں ان کو حقیقت میں actants کے گروپ میں شامل کرنا چاہئے۔ مثلاً مندرجہ ذیل فقرے غور طلب ہیں:

۱) لاہور پاکستان میں واقع ہے۔ (* لاہور واقع ہے۔)

۲) اسلم کمرے میں ہے۔ (* اسلم ہے۔)

۳) حامد جرمنی میں رہتا ہے۔ (* حامد رہتا ہے)

۴) کتاب میز پر پڑی ہے۔ (* کتاب پڑی ہے)

اگر ان جملوں میں سے وہ عناصر جو حروفِ جار کے مجموعوں (prepositional phrases) پر مشتمل ہیں نکال دیے جائیں تو تمام جملے معنی اور قواعد کی رو سے نامکمل اور غلط تصور ہوں گے۔ لہٰذا یہ عناصر متعلقہ جملوں کے لازمی جز ہیں اور تیسنیئر کی رائے کے برعکس ان کو circonstants تصور نہیں کیا جا سکتا کیونکہ circonstants فعل کی ویلنسی کے تابع نہیں اور ان کا وجود نحوی قواعد کی رو سے ایک صحیح جملے کی تشکیل کے لئے اشد ضروری نہیں۔ اس طرح کے اعتراضات اور actants اور circonstants کے عملی امتیاز و اطلاق میں حائل دشواریوں کے پیشِ نظر متعدد ماہرینِ لسانیات نے ان اصطلاحات کی از سرِ نو تعریف کی کوششیں کیں اور ان کے دائرۂ اختیار کی نئے سرے سے حد بندی کیا۔ اس عمل میں تیسنیئر کی تجویز کردہ actants اور circonstants کی اصطلاحات کے بجائے بعض نئی اصطلاحات بھی سامنے آئیں۔ اس وقت جرمن میں عموماً actant(s) کے بجائے Ergänzung(en) (انگریزی میں "complement(s)") اور

circonstant(s) کے بجائے *Angabe(n)* کی اصطلاحات مستعمل ہیں۔
کچھ محققین نے ویلنسی اور روابط (connections) کی نوعیت کے سوالات پر بحث کی جبکہ دیگر نے اس کو ترکیبی ساخت گرامر کے ساتھ ملانے اور انحصاری گرامر کو نئی شکل دینے کی کوشش کی۔[13]

عملی نقطہ نظر سے ویلنسی کا تصور غیر ملکی زبانوں، خاص کر جرمن زبان، کی تدریس کے لیے بہت مفید پایا گیا۔ مشرقی جرمنی کے ماہرِ لسانیات Gerhard Helbig نے اس نظریے پر کام کیا اور Wolfgang Schenkel کے ساتھ مل کر جرمن افعال کی پہلی ویلنسی لغت مرتب کی[14]۔ مغربی جرمنی میں پروفیسر Ulrich Engel اور ان کی ٹیم نے من ہائیم (Mannheim) میں واقع انسٹی ٹیوٹ آف جرمن لینگوئج (IDS) میں ویلنسی کے تصور کو مزید واضح کرنے اور اس کے مدارج کو اور بہتر انداز میں بیان کرنے کی ذمہ داری اٹھائی۔ مزید برآں انہوں نے تیسنیئر کے actants کے تصور کو اور وسیع کرتے ہوئے اس کی نئے انداز میں تعریف کی اور اس کے دائرۂ کار کو مزید وسعت دی ۔ ان کی ابتدائی کوششیں جرمن زبان کے افعال کی ویلنسی لغت کی شکل میں 1976ء میں سامنے آئیں[15] جس کو جرمن بطور غیر ملکی زبان پڑھانے اور پڑھنے والے اساتذہ اور طلبہ میں بہت پذیرائی حاصل ہوئی اور اس کو اب وسیع پیمانے پر استعمال کیا جا رہا ہے۔

آج کل انسٹی ٹیوٹ آف جرمن لینگوئج (IDS) اور جرمنی کی دوسری یونیورسٹیوں میں کئی ایک تحقیقی منصوبے زیرِ تکمیل ہیں جن کا مقصد جرمن زبان اور غیر ملکی زبانوں کے ویلنسی سٹرکچر کا تقابلی جائزہ لینا اور دو زبانوں کی مشترکہ (bilingual) لغات مرتب کرنا ہے۔ ایک ایسے ہی منصوبے کو عملی جامہ پہناتے ہوئے IDS نے جرمن اور رومانین (Rumanian) زبانوں کی

مشترکہ ویلنسی ڈکشنری 1983ء میں شائع کی 16۔ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز کا شعبہ جرمن زبان IDS کے تعاون کے ساتھ جرمن اور اردو زبانوں کی ایک ایسی ہی مشترکہ ڈکشنری مرتب کرنے پر غور کر رہا ہے۔

حوالہ جات

1۔ Tesnière (1959)

2۔ دیکھیے Hundsnurscher (1980) ص 217

3۔ Tesnière (1980) ص 52

4۔ ایضاً ۔ ص 55

5۔ ایضاً ۔ ص 52 - 54

6۔ ایضاً ۔ ص 54 - 57

7۔ ایضاً ۔ ص 43

8۔ دیکھیے Szemerènyi (1982) ص 192

9۔ Tesnière (1980) ص 93

10۔ ایضاً ۔ ص 99 - 101

11۔ ایضاً ۔ ص 103

12۔ ایضاً ۔ ص 97 - 99

13۔ ان تمام مباحث کا احاطہ کرنا ایک مقالے میں ممکن نہیں لہٰذا مزید تفصیلات کیلئے دیکھیے Baumgärtner (1970)، Fitialov (1973)، Gaifman (1965)، Heringer (1970) اور Hays (1964)

(1975) Helbig/ Schenkel ـ14

(1976) Engel/ Schumacher ـ15

(1983) Engel/ Savin ـ 16

کتابیات

Ágel, Vilmos, et al. (eds.) (2003): *Dependecy and Valency. An International Handbook of Contemporary Research.* Vol. 1. Berlin & New York. Moulton de Gruyter.

Allerton, D. J. (1982): *Valency and the English Verb.* London; New York: Academic Press.

Baumgärtner, Klaus (1970): *Konstituenz und Dependenz: Zur Integration der beiden Grammatischen Prinzipien.* In: *Vorschläge für eine Strukturale Grammatik des Deutschen*, Steger, Hugo. (pp. 52-77). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Brinkmann, Hennig (1962): *Die deutsche Sprache. Gestalt und Leistung.* Düsseldorf.

Engel, Ulrich. / Savin, Emilia (1983): *Valenzlexikon deutsch-rumänisch.* (= Deutsch im Kontrast 3). Heidelberg.

Engel, Ulrich. / Schumacher, Helmut (1976): *Kleines Valenzlexikon deutscher Verben.* (=Forschungsberichte des Instituts für deutsche Sprache 31). Tübingen.

Erben, Johannes (1958): *Abriß der deutschen Grammatik.*

Berlin.

Fischer, K. (1997): *German-English Verb Valency: a contrastive analysis*. Tübingen: Narr.

Fitialov, S. Ja. (1973): *On the Equivalence of IC Grammars and Dependency Grammars*. In: *Mathematical Models of Language: Soviet Papers in Formal Linguistics* (Vol. 3: pp. 115-158). Frankfurt/Main: Athenäum.

Gaifman, H. (1965): *Dependency Systems and Phrase-Structure Systems*. In: *Information and Control* 18: 304-337.

Grebe, Paul (ed.) (1959): *Der große DUDEN. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. Mannheim.

Hays, David G. (1964): *Dependency Theory: A Formalism and Some Observations*. In: *Language* 40: 511-525

Helbig, Gerhard. / Schenkel, Wolfgang (1975): *Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben*, Leipzig.

Heringer, Hans-Jürgen (1993): *Dependency Syntax - Basic Ideas and the Classical Model*. In: *Systax - An International Handbook of Contemporary Research* (Vol. 1 pp 298-316). Berlin - New York: Walter de Gruyter.

Heringer, Hans-Jürgen (1970): *Einige Ergebnisse und Probleme der Dependenzgrammatik*. In: Der Deutschunterricht 4: 42-98.

Hundsnurscher, Franz (1980): *Syntax*. In: *Lexikon der Germanistischen Linguistik (LGL)* (pp. 211-242). Max Niemeyer

Verlag Tübingen.

Szemerènyi, Oswald (1982): Richtungen der modernen Sprachwissenschaft (Vol. II), Heidelberg.

Tesnière, Lucian (1959): *Èlèments de syntaxe structurale*. Paris.

Tesnière, Lucian (1980): *Grundzüge der strukturalen Syntax*. (= German translation of Tesnière 1959). Published and translated by Ulrich Engel. Stuttgart.

آقای حسین وثوقی

ترجمہ واضافات: ڈاکٹر سرفراز ظفر

فارسی وار دو زبان کی صوتیات کا تقابلی جائزہ

اس مقالے سے میرا مقصد اردو زبان کی ابتداء اور تاریخ کا ذکر نہیں اور نہ ہی اردو زبان کی تخلیق اور ترویج میں فارسی زبان کے کردار سے کوئی سروکار ہے۔ اس سلسلے میں بہت سے مقالات رشتہ تحریر میں آچکے ہیں جو قابل توجہ اور خاص اہمیت کے حامل ہیں لیکن جس چیز کا ذکر کرنا ضروری خیال کرتا ہوں وہ یہ ہے کہ اردو اور فارسی کے باہمی ربط کے بارے میں جتنے نظریات سامنے آچکے ہیں وہ ایک دوسرے کے مشابہہ ہیں اور ان کے ایک دوسرے کے قریب تر ہونے کی تائید بھی ہو چکی ہے اور اردو کو فارسی کی ایک شاخ یا حتیٰ کہ دونوں کو ایک ہی گردانا گیا ہے۔

جو مطلب یہاں زیر بحث لایا جائے گا وہ دونوں زبانوں کی دقیق تحقیق اور اصولی وعلمی تقابل ہے۔ پھر اس کے بعد ان کی قربت کا مقام یا شباہت اور قرابت کی کیفیت زیر بحث آئے گی لیکن اس موضوع پر کچھ کہنے سے پہلے ان دونوں زبانوں کے بارے میں جو نظریات بیان کیے گئے ہیں ان کا مختصر جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

زبان کی تعریف اور تشریح کے بارے میں اکثر ماہرین زبان منجملہ جناب توام چامسکی کا عقیدہ ہے کہ زبان پیچیدہ نظاموں (سسٹم) میں سے ایک نظام (سسٹم) ہے۔ آسان الفاظ میں زبان کی مشینری بہت درہم برہم ہے جو کہ دیگر داخلی نظاموں "sub-system" سے متشکل ہے جو عین ریڈیو کے سسٹم کی مانند ہے۔ اگر اس کو کھولیں تو مزید اندرونی سسٹم مثلاً آواز کی صفائی، آواز کی قوت اور آواز کے ضبط کا نظام وغیرہ ملتے ہیں اور ممکن ہے ان سے مزید دیگر نظام بھی بنے ہوئے ہوں۔ اسی طرح اگر اس وسیع اور

پیچیدہ نظام کا تجزیہ کیا جائے تو آغاز میں یہ معلوم ہوگا کہ زبان تین داخلی نظاموں سے مرکب ہے [اور پھر ہر ایک مزید چھوٹے نظاموں سے تشکیل شدہ ہے] ۔ زبان کے تین نظام درج ذیل ہیں :۔

۱۔ صوتی نظام (phonology)

۲۔ نحوی نظام (Syntex)

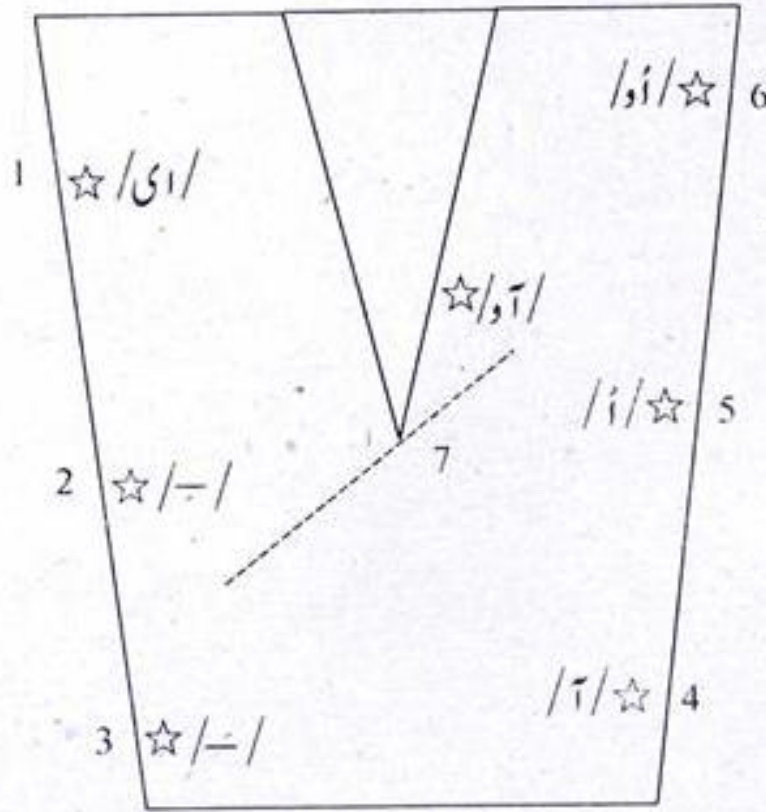
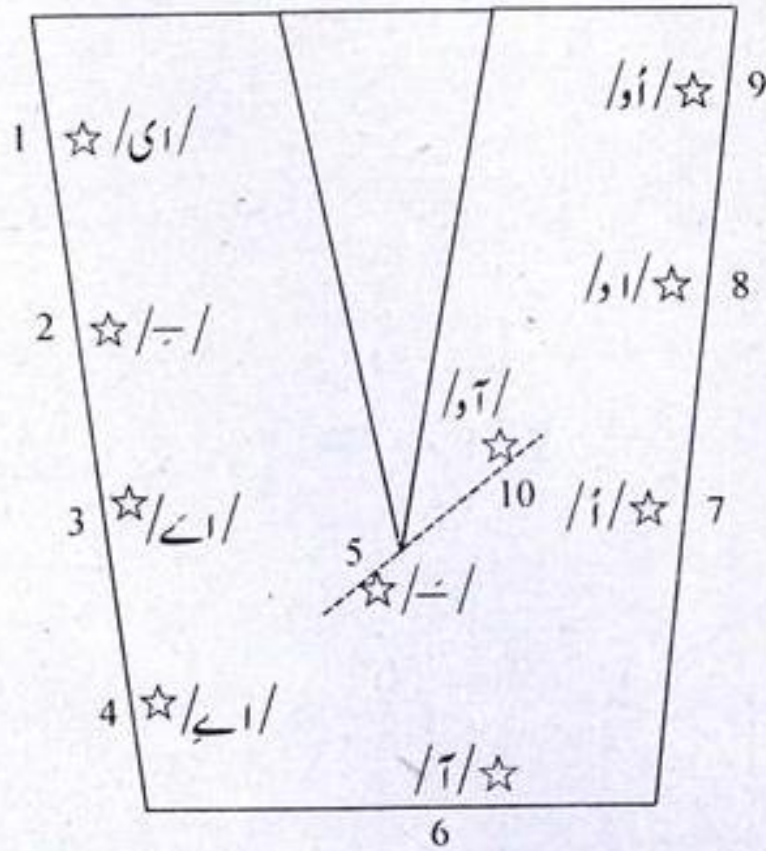
۳۔ الفاظ (Lexis)

اب ان امور کی جانب توجہ مرکوز کرتے ہیں اور ان کی وضاحت کرتے ہیں جن کو اردو اور فارسی زبانوں کے ربط اور قربت کا سبب قرار دیا گیا ہے، لیکن دونوں زبانوں کے دقیق اور اصولی تقابل سے پہلے ضروری ہے کہ ان کے داخلی نظاموں کا جداگانہ جائزہ لیا جائے ۔ دوسرا یہ کہ تقابلی جائزہ ایک محدود اور معین زمانے سے متعلق ہو ۔ یہی وہ کام ہے جس کو یہاں انجام دینے کا ارادہ ہے، مگر مبحث کی وسعت کی بدولت صرف صوتی نظام کی تحقیق اور تقابل پر اکتفا کیا جاتا ہے ۔

صوتی نظام مکمل طور پر زبان کے ہتھیار کی ظاہری شکل ہے ۔ صوتی نظام کی تحریری صورت کو خطی نظام یا (Graphology) کہتے ہیں ۔ لہٰذا زبان افہام و تفہیم کے لیے دو شکلوں میں ظاہر ہوتی ہے ۔ ان دونوں شکلوں کی جداگانہ تفصیل کچھ یوں ہے ۔

اردو زبان کے صوتی نظام کے عمیق و دقیق مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زبان کی 59 اصوات (Phoneme) ہیں اور یہ اصوات (آوازیں) مزید دو حصوں یعنی مصوت (Vowel) اور صامت (Consonants) میں منقسم ہیں ۔ یہ 59 اصوات اردو زبان کی گفتاری شکل کے اولین عناصر ہیں ۔ ان کی ترکیب سے اردو زبان کی تمام گفتار صورت پذیر ہوتی ہے ۔ ان 59 اصوات میں سے 20 مصوت ہیں البتہ اس زبان کے اصلی مصوت کی تعداد 10 (دس) ہے اور دوسرے 10 مصوت غنوی (انفی) خاصیت کے حامل ہیں باقی 39 صامت ہیں ۔ مصوت اور صامت کے جدول (گوشوارے) ہر

زبان میں معین ہیں ۔ اردو زبان کے مصوت کے جدول کو فارسی زبان کے مصوت کے جدول کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔

جدول فارسی مصوت

جدول اردو مصوت (غیر غنوی)

الف)　اردو مصوت کے جدول میں دس (10) مصوت ہیں جبکہ فارسی جدول میں سات (7) مصوت ہیں۔

ب)　اردو جدول میں تین (3) مصوت — (اے۔پست)، اے یا اے پست اور''او'' (پست) موجود ہیں جن کا فارسی جدول میں کوئی متبادل موجود نہیں۔

پ)　فارسی کے پہلے اور آخری مصوت کے درمیان ایک گونہ قرابت ہے لیکن اردو زبان میں ایسی کوئی قربت نظر نہیں آتی۔

ت)　فارسی مصوت (ــَـ) اور (ــَـ) کے مخرج اردو زبان کے مصوت (ــَـ) اور (آ) کے مخرج آپس میں یکساں نہیں۔ فارسی اہل زبان اکثر (ــَـ) اور (آ) کے اردو تلفظ کو تبدیل کر دیتے ہیں اور صحیح طور پر دونوں میں فرق ظاہر نہیں کر پاتے۔

(ث)　دس (۱۰) غیر غنوی (غیر انفی) مصوت کے علاوہ اردو میں دس (۱۰) غنوی (انفی) مصوت بھی ہیں جن کا فارسی زبان میں کوئی متبادل نہیں، چونکہ غنوی مصوت کا جدول، غیر غنوی مصوت کے جدول کی مانند ہے اس لیے ان کا علیحدہ جدول نہیں دیا جارہا۔

جدول اردو اور فارسی صامت اگلے صفحے پر ملاحظہ فرمائیں۔

جدول فارسی صامت

مخرج اصوات / طریقۂ ادائیگی	دو لبی		لبی دندانی		دندانی		لثوی (مسوڑی)		پشت لثوی		سخت تالوی		تالوی		نرم تالوی		لہاتی		حلقی		تعداد
	Vl	Vd	Vl	Vd	Vl	Vd	Vl	Vd	Vl	Vd	Vl	Vd	Vl	Vd	Vl	Vd	Vl	Vd	Vl	Vd	
بندشی/مسدود/انفجاری	پ	ب			ت	د					چ	ج			ک	گ		ق	ء		۱۰
صفیری/جاری			ف	و			س	ز			ش	ژ		ی			خ	غ	ہ		۹
غنوی/انفی		م				ن															2
پہلوئی/کناری								ل													1
مکررہ/لرزشی										ر											1
تعداد	1	2	1	1	1	2	1	2		1	2	2		1	1	1	1	1	2		23

ان دو جدولوں کا تقابلی جائزہ لینے سے مندرجہ ذیل نتائج نکلتے ہیں۔

الف: فارسی زبان کے صامت کی تعداد 23 جبکہ اردو زبان کے صامت کی تعداد 39 ہے۔

ب: اردو زبان میں 16 صامت، فارسی زبان سے زیادہ ہیں اور فارسی زبان میں ان کا متبادل موجود نہیں جو کہ یہ ہیں:۔

1	پ	(پ بے صدا)	9	ک	(ک بے صدا)
2	بھ	(ب با صدا)	10	گھ	(گ با صدا)
3	ت	(ت بے صدا)	11	چ	(چ بے صدا)
4	دھ	(د با صدا)	12	جھ	(ج با صدا)
5	ٹ	(ت بے صدامعکوسی)	13	لھ	(ل با صدا)
6	ٹھ	(ت با صدامعکوسی)	14	نھ	(ن با صدا)
7	ڈ	(د بے صدامعکوسی)	15	ڑ	(ر بے صدامعکوسی)
8	ڈھ	(د با صدامعکوسی)	16	ڑھ	(ر با صدامعکوسی)

(پ) نفس (سانس) (Aspiration) اور برگشتگی (انعکاس) (Reflection) کی خصوصیات جو کہ: اردو زبان کی دو امتیازی خصوصیات ہیں اور معنوں میں فرق پیدا کرتی ہیں، فارسی زبان میں موجود نہیں۔ بالفاظ دیگر فارسی میں یہ دو خصوصیات ممکن ہے، کہیں فنیٹک/صوتیاتی (Phonetic) فرق رکھتی ہوں نہ کہ فونیمی/صوتی (Phonological)۔

(ت) چونکہ اردو زبان میں سانس (نفس) اور انعکاس (برگشتگی) کی خصوصیات معنی کے لحاظ سے امتیازی فرق رکھتی ہیں اس لیے اردو زبان کے رسم الخط میں ان کی ظاہری شکل موجود ہے جو کہ یہ ہیں۔

(ھ دوچشمی) جو کہ باصدا (بانفس) ہے اور ایک ط (چھوٹا طا) جو کہ

ٹ ۔ ڈ ۔ ڑ ۔ کے حروف میں استعمال ہوتا ہے ۔ اسی قسم کے حروف فارسی زبان میں موجود نہیں لیکن فارسی زبان میں پ ۔ ت ۔ اور ک جو کہ تینوں باصدا ہیں ، (ہ دوچشمی) کے بغیر لکھے جاتے ہیں جبکہ اردو زبان میں بصورت پھ ۔ تھ ۔ کھ ۔ لکھے جاتے ہیں ۔

اس سادہ اور مختصر تقابلی جائزہ سے فارسی اور اردو کے صوتی نظام کے مابین جو تعلق ظاہر ہوتا ہے وہ اس طرح سے ہے :۔

۱۔ اردو زبان کا صوتی نظام 59 زبانی اصوات (فونم یا آواز) پر مشتمل ہے یعنی دس (۱۰) مصوت غیر غنوی ، دس (۱۰) مصوت غنوی اور 39 صامت ہیں ، جبکہ فارسی زبان کے صوتی نظام میں 30 زبانی اصوات شامل ہیں یعنی سات (7) مصوت غیر غنوی اور 23 صامت ہیں ۔ فارسیٰ میں غنوی مصوت موجود نہیں ۔

۲۔ اس سادہ فرق سے یہ معلوم ہوا کہ اردو زبان میں 19 (39+49) اصوات ، فارسی سے زیادہ ہیں لہذا اردو زبان کا صوتی نظام زیادہ غنی ، جامع اور پیچیدہ ہے ۔ اس کے مقابلے میں فارسی زبان کا صوتی نظام زیادہ مفلس ، رواں اور سادہ ہے ۔

۳۔ اردو اہل زبان کے گفتاری اعضاء یعنی لب اور زبان وغیرہ اس بات پر قدرت رکھتے ہیں کہ وہ فارسی اہل زبان سے 29 اصوات زیادہ ادا کریں ، اسی لیے وہ فارسی اہل زبان کے گفتاری اعضاء سے زیادہ فعال اور قوی ہیں ۔

۴۔ ان دونوں زبانوں کے 23 صامت اور 5 مصوت باہم مشترک ہیں لیکن صوتیاتی (Phonetic) لحاظ سے دونوں میں فرق موجود ہے یعنی اظہار اور ادائیگی کے مخرج (Places of articulation) یا طرز (Allophones) جن کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں ۔

۵۔ ایک اردو اہل زبان کو فارسی سیکھنے کے لیے نئے اصوات سیکھنے کی ضرورت نہیں

چونکہ فارسی زبان کے تمام اصوات اس کی اپنی زبان میں موجود ہیں۔

۶۔ ایک فارسی اہل زبان جو اردو سیکھنا چاہے اسے اپنے گفتاری اعضاء پر نئے 29 اصوات کا اضافی بوجھ برداشت کرنا پڑے گا جو کہ ایک مشکل یا شاید ناممکن کام ہو۔ اس لیے کہ اسے اپنے گفتاری اعضاء کا بوجھ تقریباً دوگنا کرنا پڑے گا اور پھر ہمیشہ اپنی زبان کے اصوات کی جگہ اردو زبان کے اصوات کو جاگزیں کرنا ہوگا جو اس کی اپنی زبان میں موجود نہیں اور یہ کام اردو زبان کے استعمال میں غلطیوں کا موجب بنے گا۔

۷۔ صوتی نظام کی مناسبت سے ایک اردو اہل زبان بڑی آسانی اور سادگی سے فارسی اصوات کو سمجھ اور ادا کر سکتا ہے۔ جس کی واضح دلیل یہ ہے کہ اہل پاکستان فارسی زبان کو بڑی آسانی اور تیزی سے سیکھ لیتے ہیں یا فارسی زبان کو بڑی روانی سے اردو زبان میں استعمال کر لیتے ہیں اور سمو دیتے ہیں۔ اس کی وجہ دونوں زبانوں کا آپس کا تعلق ہے، لیکن تہذیبی، سیاسی اور اقتصادی تعلقات اور اسی طرح پاک و ہند کے ادباء اور شعراء کا فارسی زبان و ادب کی جانب دیرینہ میلان اور دلچسپی کے عوامل کچھ اور ہیں۔

ان دونوں زبانوں کے مندرجہ بالا صوتی اختلاف کے علاوہ دیگر عوامل بھی صوتی نظام میں موجود ہیں جن کی تحقیق و تطبیق کی ضرورت ہے، لیکن مبحث کی طوالت اور مقالے میں اس کی عدم گنجائش کی بدولت صرف ان کے درج ذیل موضوعات کے ذکر پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

۱۔ فشار (زور) (stress)

۲۔ فاصلہ (اتصال) (juncture)

۳۔ واحد زبان (پایہ) (foot)

۴۔ نواخت (تان) (tone)

اس جدول سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ:

الف: اردو زبان کے غیر غنوی مصوت حروف کی تعداد <u>10</u> سے زیادہ حروف (بصورت ابتدائی، درمیانی، آخری) ہے جبکہ فارسی زبان میں 7 حروف ہے۔

ب: اردو کے شمارہ <u>2</u> مصوت یعنی (ای) پست (اے) اور فارسی کے مصوت (ـِـ) کسرہ دو مختلف صوت (آواز) کے باوجود تحریر میں ایک صورتی مطابقت رکھتے ہیں جو اشتباہ اور غلطی کا سبب بنتے ہیں۔

پ: اردو کے شمارہ <u>3</u> مصوت ''اے'' اور فارسی کا (ـِـ) کسرہ صوتی اعتبار سے ایک ہونے کے باوجود ان کے تحریری شکل میں اختلاف موجود ہے اور یہ دونوں زبانوں کی تحریر میں فرق پیدا کرتے ہیں۔

بطور نمونہ مندرجہ ذیل الفاظ پر غور فرمائیں۔

اردو	فارسی
ایورسٹ	اورست
جناب ایم۔ایم	جناب ام۔ام
جناب ڈیمریل	جناب دمیرل
پریزیڈنٹ	پرزیدنت
پائیتخت	پا۔تخت
ہمسائیگان	ہمسایگان

ت: اردو کلمات کے آخر میں ہائے غیر ملفوظ ظاہراً مصوت (ـَـ) زبر ہے جبکہ فارسی میں ـِـ (زیر) ہے، یہ بھی دونوں زبانوں میں ایک واضح فرق موجود ہے۔مثلاً:

اردو	(تلفظ)	فارسی	(تلفظ)
آہستہ	(آہستا)	آهسته	(آهسته)
جامہ	(جاما)	جامه	(جامے)
عہدہ	(عہدا)	عهده	(عهدے)

ث: ان اختلافات کے علاوہ اردو زبان میں غنوی مصوت کے اظہار کے لیے مزید 10 (دس) حروف بھی ملتے ہیں جن کی علامت بغیر نقطہ کے نون (ں) (یعنی نون غنہ) ہے۔ ان کا فارسی زبان میں کوئی نعم البدل نہیں۔ کلی طور پر 13 مصوت کے اظہار کے لیے 13 حروف فارسی زبان میں اردو سے کم ہیں۔

غنوی مصوت کے حروف کا جدول مندرجہ ذیل ہے۔

اردو کے مصوت اور غنوی مصوت کا حروف کا جدول جن کا فارسی میں نعم البدل نہیں:

اعداد	انگریزی صورت	مصوتیت کیفیت	اردو تحریر میں غنوی مصوت: ابتدائی	درمیانی	آخری
1	I		ایں، اِیں	ـیں	یں، ایں، ئیں
2	ɪ	بست	اِں، اِنں	ـِں	ـِں
3	E		ایں	ـیں	ـیں
4	ɛ	بست	ایں	ـیں	ـیں، ئیں
5	ə		اں، ـں	ـں	ـں
6	A		آں	ـاں	ـاں
7	o		اوں، اوں	اُوں، ـوں	ـوں، اوں
8	ʊ	بست	اُوں	سوُں	ـُوں، اوں
9	U		اوں	ـوں	ـوں، سوں
10	au	مرکب	اوں	سوں	سوں

ان دونوں زبانوں کے صامت حروف کے تقابلی جائزہ سے درج ذیل نتائج حاصل ہوتے ہیں۔

الف: اردو کے صامت حروف کی تعداد 48 ہے جبکہ فارسی صامت حروف کی تعداد 32 بنتی ہے لہٰذا اردو زبان کے تحریری نظام میں ایسے 16 صامت حروف موجود ہیں جن کا فارسی زبان میں کوئی متبادل نہیں۔

ب: فارسی اور اردو زبانوں میں حروف کی تعداد ان کے اپنے خاص اصوات کی تعداد سے زیادہ ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ان دونوں زبانوں میں کئی اصوات ایک کی بجائے دو یا زیادہ حروف کے لیے ہیں۔ مثلاً:

صامت [h]	کے لیے دو حروف	:	ہ۔ح
صامت [s]	کے لیے تین حروف	:	ث۔س۔ص
صامت [z]	کے لیے چار حروف	:	ز۔ذ۔ض۔ظ

فارسی اور اردو کے تحریری نظام کے کلی جائزہ سے مندرجہ ذیل نتیجہ اخذ ہوتا ہے۔

۱۔ اردو زبان کے تحریری نظام میں کل 68 حروف موجود ہیں۔ دس (10) حروف غیر غنوی مصوت، دس (10) حروف غنوی مصوت اور 48 صامت حروف۔ ان میں سے ہر ایک کی تین تحریری صورتیں، ابتدائی، درمیانی اور آخری ہیں۔ اس کے مقابلے میں فارسی زبان کے تحریر نظام میں کل 39 حروف ہیں۔ سات (د) غیر غنوی مصوت اور 32 مصوت حروف۔ اس سے یہ بات عیاں ہوئی کہ اردو زبان کے تحریری نظام میں 29 حروف، فارسی زبان کے تحریری نظام سے بیشتر ہیں۔ [29-39=68] اور یہ فرق نسبتاً بہت زیادہ ہے۔

۲۔ اردو زبان کی تحریر میں حروف کے علاوہ دو علامتیں بھی موجود ہیں جو فارسی زبان میں نہیں۔ ایک دو چشمی ہ (ھ) اور دوسری ''ط'' جو کہ ٹ، ڈ، ڑ کے حروف میں استعمال

ہوتی ہے۔

۳۔ کلی طور پر دونوں زبانوں کے مصوت حروف میں چار طرح کا تعلق موجود ہے۔

۳.۱۔ ایسے حروف جو صوتی اور تحریری لحاظ سے یکساں ہیں۔ دونوں زبانوں میں ان کی تعداد 28 ہے جو یہ ہیں:۔

ب۔ط۔د۔ج۔گ۔ق۔غ۔ء (ہمزہ)۔ع۔ف۔و۔س۔ص۔

ث۔ز۔ذ۔ض۔ظ۔ش۔ژ۔ی۔ہ۔ح۔خ۔م۔ن۔ل۔ر۔

۳.۲۔ ایسے حروف جو صوتی لحاظ سے یکساں مگر تحریری لحاظ سے مختلف ہیں۔ ان کی تعداد 4 حروف ہے مثلاً:

پھ۔پ، کھ۔ک، تھ۔ت، چھ۔چ۔

۳.۳۔ ایسے حروف جو صوتی لحاظ سے مختلف اور تحریری لحاظ سے یکساں ہیں، ان کی تعداد 4 ہے۔ جو یہ ہیں۔

اردو		فارسی		
پ	(بے صدا)	پ	(باصدا)	= (پھ)
ت	(بے صدا)	ت	(باصدا)	= (تھ)
چ	(بے صدا)	چ	(باصدا)	= (چھ)
ک	(بے صدا)	ک	(باصدا)	= (کھ)

۳.۴۔ اس کے علاوہ وہ حروف جو صوتی اور تحریری لحاظ سے اردو میں موجود ہیں لیکن فارسی میں ان کا کوئی وجود نہیں، ان کی تعداد بارہ (12) ہے مثلاً:

لھ۔دھ۔ٹ۔ٹھ۔ڈ۔ڈھ۔جھ۔گھ۔نھ۔لھ۔ڑ۔ڑھ۔

۴۔ آخر میں نامناسب نہیں ہوگا اگر ہم دونوں زبانوں کے الفبائی نظام (حروف

تہجی نظام) پر نظر ڈالیں تا کہ واضح ہو جائے کہ اختلاف کے باوجود دونوں کے حروف تہجی کس قدر باہم نزدیک ہیں۔ درج ذیل حروف میں قوسین ( ) میں دیے گئے حروف کے علاوہ باقی سب حروف مشترک ہیں۔

ا۔ب۔پ۔ت۔(ٹ)۔ث۔

ج۔چ۔ح۔خ۔د۔(ڈ)۔ذ۔

ر۔(ڑ)۔ز۔ژ۔س۔ش۔ص۔ض۔

ط۔ظ۔ع۔غ۔ف۔ق۔ک۔گ۔

ل۔م۔ن۔(ں)۔و۔ہ۔(ھ)۔

ی۔(ے)۔

اردو کے ابتدائی املا کا جائزہ

(گذشتہ سے پیوستہ)

شازیہ آفتاب

دریافت کے پہلے شمارے میں دکنی دور اور شمالی ہند کی ابتدائی اردو کے املا کا جائزہ پیش کیا گیا تھا جو ابتداء سے انشاء کے دور تک تھا۔ اس شمارے میں غالب اور فورٹ ولیم کالج کے املا کا جائزہ لیا گیا ہے۔

غالب کا املا

انشاء کے بعد غالب نے املا کے اصولوں پر زور دیا یہ الگ بات ہے کہ انشاء یا غالب کے اصول تسلیم کیے گئے یا نہیں لیکن ان اصحاب نے املا کی اصلاح پر قلم اٹھایا اور آنے والے محققین کے لیے راستہ کھول دیا۔

غالب کے اردو املا کے اہم اصول یہ تھے:

۱۔ غالب ''ذ'' کو عربی حرف سمجھتے ہوئے اسے فارسی اور اردو لفظوں میں ''گ'' کے ساتھ استعمال نہیں کرتے تھے۔ اسی لیے گزارش ۔ گزرنا ۔ گزشتہ ۔ گزارہ ۔ وغیرہ تمام الفاظ ''ز'' سے لکھتے تھے۔ اور اپنے دوستوں کو بھی ایسا کرنے کے لیے کہتے اور خطوط میں بھی ہدایت دیتے۔

۲۔ غالب نے یہ روایت بھی قائم کی کہ جب فارسی الفاظ جن کے آخر میں ''ہ'' ہو اگر اردو محاورے میں آئے تو انہیں الف سے لکھا۔ جیسے ''اور مزا یہ کہ'' لیکن کھانے

کے موقع پر ''مزہ'' ہی لکھا۔

۳۔ غالب اردو حروف کے آخر میں ہائے مختفی کے بجائے ''الف'' لکھتے تھے۔

۴۔ غالب جس پر بہت زور دیتے تھے وہ یائے ''ے'' تحتانی سے متعلق ہے۔ ایک خط میں وہ مرزا تفتہ کو لکھتے ہیں۔ ''صاحب دیکھو پھر تم دنگا کرتے ہو...... غلطی میں جمہور کی پیروی کیا فرض ہے یاد رکھو یائے (ے) تحتانی تین طرح پر ہے۔

i۔ جزو کلمہ۔ مثلاً ''ہمائے بر سرِ مرغان ازاں شرف دارد'' اور ''اے سر نامہ نامِ تو عقل گرہ کشائے را'' ''یہ ساری غزل اور مثل اس کے جہاں یائے تحتانی ہے، جزو کلمہ ہے اس پر ہمزہ لکھنا عقل کو گالی دینا ہے۔

ii۔ دوسری یائے تحتانی مضاف ہے یہاں صرف اضافت کا کسرہ ہے ہمزہ یہاں بھی مخل ہے جیسے آسیائے چرخ۔ آشنائے قدیم یعنی توصیفی، اضافی، بیانی، کسی طرح کا کسرہ ہو ہمزہ نہیں چاہتا۔

iii۔ تیسری یائے تحتانی دو قسم کی ہے یعنی یائے مصدری جو معروف ہوگی اور دوسری طرح توحیدی وہ مجہول ہوگی۔ مصدری کی مثال ''آشنائی'' یہاں ہمزہ ضرور چاہیے۔ بلکہ نہ لکھنا عقل کا قصور، توحیدی کی مثال ''آشنائے'' یعنی ایک آشنا یا کوئی اشنا، یہاں جب تک ہمزہ نہ لکھو گے دانا نہ کہلاؤ گے۔

iv۔ خستہ۔ بستہ۔ غازہ۔ خانہ وغیرہ ہزار لفظ ہیں کہ ان کے آگے جب ہائے توحید آتی ہے تو اس کی علامت کے واسطے ہمزہ لکھ دیتے ہیں۔ اس طرح زرہ، گرہ، کلاہ، شاہ ایسے الفاظ کے آگے اگر تحتانی آتی ہے تو زرہی۔ کلاہی۔ شاہی۔ لکھ دیتے ہیں۔1

v ۔ جو لفظ مختفی ''ہ'' پر ختم ہوتے ہیں اضافت کے لیے ان کے آخر میں ہمزہ لکھتے ہیں۔ یعنی کسرہ اضافت کا قائم مقام ہوتا ہے یا پھر یائے وحدت کا جیسے ''غنچۂ بادہ فروش''۔

vi ۔ عطف کے واو پر ء نہیں آتا۔

vii ۔ شبہہ اور جبہہ کو دو ''ہ'' کے ساتھ لکھتے تھے۔2

مندرجہ بالا اصول و اصلاحات کے ساتھ ساتھ اس امر کا جائزہ بھی خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ غالب کا ''املا'' دیگر الفاظ کے سلسلے میں کیا تھا۔ اس کی تفصیل یہ ہے۔

غالب اکثر الفاظ میں ''ں'' کا اضافہ کرتے تھے۔ مثلاً سوچا کو ''سونچا''۔ 3 چاول کو ''چانول''۔ 4 کراچی کو ''کرانچی''۔5 اور گھاس کو ''گھانس''۔6 لکھتے تھے۔

''ذلت'' کو ''زلت'' لکھتے تھے۔7

''کرائے کو'' کی جگہ ''کرایہ کو''۔8

اُس کو اُوس، دوچشمی ''ھ'' کو ہک والی ''ہ'' سے لکھتے تھے جیسے بجھائی کو ''بجہائی'' لفظ کے آخر میں بڑی ''ے'' کی جگہ اکثر چھوٹی ''ی'' لکھتے جیسے کہ ''لگائی نہ لگی اور بجہائی نہ بجہی''9

فارسی کی تقلید میں ''ء'' کی جگہ ''ی'' لکھتے تھے۔ جیسے آیندہ ۔10 ، فرمایش۔11 ، رایگان۔12

نومبر کو نوامبر۔13 ، دونوں کو دونو۔14 میرٹھ کو ''میرٹ''۔ 15 اور رانی صاحبہ کی جگہ ''رانی صاحب''۔16 تحریر کرتے۔ گاؤں کو ''گانو'' اور ''گانوں'' دونوں طرح لکھا ہے۔17

اسی طرح ''پانوں''۔18 ضائع کو ''ضایع''۔ 19 شائستہ کو شایستہ۔20

افعال میں ''ؤ'' کا اضافہ موجود ہے۔ مثلاً ''ہوجاوے'' ''لاویں''۔21
''آوے''۔22
''رائے'' کو بغیر ''ء'' لکھا ہے (را ے)۔23 اسی طرح ''سوائے''۔24
نمبر کو لمبر-25 ،کسی سے کے بجائے کسو، سے کراؤ کے بجائے کرواؤ، جائے،
کے بجائے ، جاوتے۔26 اور 'بہ ہرحال' الگ الگ لکھا ہے۔27
جہاں نام آتے ہیں وہاں ''ھ'' استعمال کی ہے۔ مثلاً ''ھیرا سنگھ''، ھرگوپال،
دھنوی رام۔ 28 وغیرہ
''بریت'' کو الگ الگ ''بری یت'' تحریر کیا ہے۔29 ''مہینا'' لکھا ہے۔ 30
''ڑ'' کی جگہ اکثر ''ڈ'' تحریر کیا ہے۔ مثلاً ''بڈھا''۔31 ''بیل گاڈی''۔32 وغیرہ،
پرسوں، سے ایک دن پہلے کو ''ترسوں'' لکھتے ہیں۔33
''یہ'' کو ''یہہ'' ۔34 ''ہمشیر'' کو ''ہمشیرہ'' لکھا ہے۔35 ''والدہ ماجدہ'' کو
''والد ماجدہ''۔36 ''منہ'' کو ''منھ'' اور لفظ کے آخری 'نون غنہ' میں نقطہ لگایا ہے جیسے
''ساتوان''37 اسی طرح

بھیج کر	کی جگہ	بہیجکر
لکھنی	کی جگہ	لکہنی
دیجیے	کی جگہ	دیجیی
اس میں	کی جگہ	اوسمیں
مجھ کو	کی جگہ	مجکو
سے	کی جگہ	سی
نہ کیے	کی جگہ	نکئی

میرے	کی جگہ	میری
بدلا نہ جائے	کی جگہ	بدلانجایی
اچھا	کی جگہ	اچہا
آنکھیں	کی جگہ	آنکہیں۔ 38-39

غالب کے ہاں الفاظ کو ملا کر لکھنے کا رجحان بھی پایا جاتا ہے۔ جیسے

نوابصاحب، بیگمصاحب، فصلربع، نکروں، نگیا، جوابمیں، غزلونکو، وغیرہ40

جو الفاظ ہائے مختفی ''ہ'' پر ختم ہوتے ہیں انہیں حرف وصل آنے پر ''یے'' میں تبدیل نہیں کرتے مثلاً جمعہ کے دن، اس واقعہ کو، ابر رحمت کے شکریہ ہیں۔ میرے مشاہدہ میں وغیرہ جو الفاظ ''الف'' پر ختم ہوتے ہیں انہیں حروف عطف آنے پر ''ے'' میں بدل دیتے ہیں۔ مثلاً کتاب پر دھبے آگئے۔ ''دھبا سے'' اب بڑھاپے میں کیا کروں۔ ''بڑھاپا سے'' چھجے پر بیٹھا تھا ''چھجا سے''۔41 جمع کی صورت میں ہائے مختفی پر ختم ہونے والے الفاظ ''ے'' سے بدل دیتے، اسی طرح ''الف'' پر ختم ہونے والے الفاظ بھی بدل دیتے ہیں۔ جیسے

میں نے صفحے گنے	''صفحہ سے''
میں نے قصیدے بھیجے	''قصیدہ سے''
چھاپے کی کتاب	''چھاپا سے''
اکیلے کیسے جاؤں	''اکیلا سے''۔42

غالب کئی الفاظ جو نہ ملانے والے ہیں انہیں بھی ملا کر لکھتے رہے ہیں۔ جیسے

دو = دد، موجود = موجد، بہادر = بہادر، زیادہ = زیادہ وغیرہ۔43

غالب ترکیب کی ''ے'' چاہے وہ اضافت کی ہو یا توصیفی کی اس پر ''ء'' لگانا عقل کو گالی دینا کہتے تھے۔ مثلاً آسیاے چرخ، آشناے قدیم وغیرہ، لیکن توحیدی ''ے'' پر ہمزہ

لگاتے تھے مثلاً ''آشنائے'' یعنی ایک آشنا۔45-44 چاہیے۔ لیے۔ دیے اور کیے پر ء
اور ی دونوں لکھتے تھے جیسے چاہیئے ۔ لیئے ۔ دیئے ۔ کیئے وغیرہ46 آئے۔
جائے، اگر الگ الگ لکھے ہیں تو ''ے'' پر ء لکھا ہے اور ملا کر لکھے ہیں تو ''ی''
لکھا ہے جیسے آیگا ۔ جایگا وغیرہ۔47

مندرجہ ذیل الفاظ اور اس طرح کے کئی الفاظ کا املا دو طرح کیا ہے جیسے یعنی

روانہ ۔ روانا، زمانہ ۔ زمانا ، تکیہ تکیا وغیرہ۔48

غالب نے تڑپنا ۔ ڈھونڈنا وغیرہ میں''ھ'' کا اضافہ کیا ہے یعنی ''تڑپھنا،
ڈھونڈھنا۔49 بالکل، بالفعل اور باللہ میں ایک الف کا اضافہ کرتے تھے۔ یعنی باالکل،
باالفصل ۔ باللہ۔50 بعض انگریزی الفاظ کا املا اس طرح کیا ہے۔

گورمنٹ ۔ برگڈیر ۔ بارک ۔ پنسن ۔ کمپ ۔ ٹپن ۔ رپورٹ
۔ اجنٹ ۔ لمبر ۔ چک ۔ اسٹیسن۔ رسیڈنٹ۔51

فورٹ ولیم کالج سے منسلک نثر نگاروں کی
اردو زبان اور املا کا جائزہ

فورٹ ولیم کالج کے قیام کے بعد ڈاکٹر گلکرسٹ اور ان کے ساتھیوں نے اردو زبان کو سلیس ۔ سادہ اور عام فہم بنانے پر بہت توجہ دی ۔ ڈاکٹر گلکرسٹ کے ایما پر بہت سی فارسی کتب کے ترجمے ہوئے لغت اور اردو قواعد کی کتب مرتب ہوئیں۔ فورٹ ولیم کالج کے مولفین اور مترجمین نے اپنے اپنے اندازِ خاص میں سادہ نگاری اور مروجہ عام فہم زبان کی پیروی کی۔ جس کے سبب اردو میں پر تکلف داستان سرائی کی جگہ سادگی نے لے لی۔

فورٹ ولیم کالج کے تحت قصے کہانیاں، داستانوں کی کتب کے علاوہ زبان و قواعد پر بھی کتب لکھی گئیں۔ لیکن سادہ نگاری اور دلچسپی کا عنصر سب میں رچا بسا ہوا ہے۔ اس دور میں حیدر بخش حیدری نے آرائش محل ۔ رشک نے داستان امیر حمزہ ۔ لطف نے تذکرہ گلشن بے خار اور داستانوں کی کتب میں میر امن کی ''باغ و بہار'' وغیرہ شائع ہوئیں۔

ان کتب میں داستان امیر حمزہ ، بتیال پچیسی، سنگھاس بتیسی، خرد افروز ۔ طوطا کہانی ۔ مذہب عشق اور باغ و بہار کافی مشہور ہوئیں۔ ان کتب کے علاوہ ایک کتب ''نقلیات ہندی'' کے نام سے شائع ہوئی۔ اس میں مختصر مختصر کہانیاں، لطائف اور چٹکلے موجود ہیں۔ اس کتاب کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس کا ابتدائیہ اور اختتامیہ گلکرسٹ نے تحریر کیا۔ یہ کئی لوگوں نے مل کر لکھی اس میں زیادہ حصہ میر بہادر علی حسینی کا ہے اور وہی اس کے مؤلف گردانے گئے ہیں۔ یہ کتاب 1986ء میں پروفیسر وقار عظیم نے مرتب کر کے شائع کی۔52

مندرجہ ذیل بیانات سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ اس کے لکھنے میں دیگر مصنفین بھی شامل تھے۔ ''اس کے مصنف یا مؤلف میر بہادر علی حسینی ہیں۔ او راس کام میں انہوں نے دوسرے منشیوں سے بھی مدد لی۔53

''قیاس کہتا ہے کہ کتاب اصل میں حسینی نے مرتب کی۔ ممکن ہے کہ دوسرے منشیوں کے علاوہ ترتیب کے سلسلے میں گلکرسٹ سے بھی مشورہ لیا گیا ہو۔54

اس کتاب کا ترجمہ رومن میں گلکرست نے خود کیا۔ اس کے اختتامیہ میں گلکرسٹ کا لکھا ہوا تقریباً پانچ صفحوں کا ایک بیان بھی ہے۔ اس بیان کی چند لائنیں درج ذیل ہیں۔

The compiler embraces the opportunity, at the close of the first Volume, of returning his cordial thanks to those gentlemen, who have aready contributed to this collection. He will take care to insert such tales as came to late for insertion now, in the Second Volume which will probably be published in all Febraury 1803- 55

اس عبارت سے یہ بات ظاہر ہے کہ اس مجموعے میں جو نقلیات شامل ہیں وہ کئی آدمیوں کی لکھی ہوئی ہیں۔ اور نقلیات کے پہلے حصے کے بعد اس کا دوسرا حصہ 1803ء میں شائع ہوا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے لکھا ہے کہ یہ ڈاکٹر گلکرسٹ کے ''املا'' کے مطابق مرتب ہوئی۔ اس کا ایک نسخہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی کے پاس بھی محفوظ ہے۔ جو مختلف ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ اس کے دیگر ایڈیشن بھی شائع ہوئے۔ یہ کتاب اس دور کے املا کے جائزے کے لیے ایک رہنما کی حیثیت کی حامل ہے۔ اس میں ''میر بہادر علی حسینی کے علاوہ دیگر لکھنے والوں کے طرز املا کا پتا چلتا ہے۔ یہ کتاب خط نستعلیق میں چھپی ہوئی ہے۔ اس کی املائی خصوصیات

یہ ہیں:

1۔ بعض اوقات دو دو لفظوں کو بغیر کسی ضرورت کے آپس میں جوڑ دیا گیا ہے۔ ان میں کچھ سیدھے سادھے الفاظ بھی ہیں اور کچھ کا سمجھنا ذرا مشکل ہے جیسے:

(الف) کریگا ۔ دیکر ۔ اسنے ۔ تمکو ۔ کسکا

(ب) دنومیں (دنوں میں) آپسمیں (آپس میں) باربرداریکا۔ (باربرداری کا)
جھونپڑیکو (جھونپڑے کو) لوگونسے (لوگوں سے) آدمیونسے (آدمیوں سے) نظرونکا ۔ رفیقومیں ۔ سپاہیونمیں ۔ ہندوستانمیں ۔ لگچلا (لگ چلا) وغیرہ

(ج) وہی الفاظ جو ایک جگہ ملا کر لکھے گئے ہیں کسی دوسری جگہ الگ الگ بھی لکھے ہوئے ملتے ہیں مثلاً اس نے ، تم نے، اس کو، کس واسطے، کے واسطے، ہندوستانیں، وغیرہ۔56

2۔ (الف) بڑی ''ے'' کی آواز جو ''ایک'' اور ''نیک'' کے لفظوں میں نکلتی ہے اس آواز کو ظاہر کرنے کے لیے الفاظ پر چھوٹا سا گول دائرہ (o) لگا دیا گیا ہے۔ جیسے ایک ۔ میرے ۔ کریگا ۔ میری ۔ نیک فریب وغیرہ

(ب) جن الفاظ میں ''ایسا'' ''جیسا'' کی آواز نکلتی ہے وہاں جزم کا نشان لگایا گیا ہے جیسے:
پیدا ۔ لیلیٰ ۔ پیسے ۔ ایسا وغیرہ۔57

چونکہ فورٹ ولیم کالج والوں کا ایک اہم مقصد یہ بھی تھا کہ وہ انگریزوں کو اردو کا درست تلفظ سکھانا چاہتے تھے اس لیے انہوں نے مختلف اعراب لگا کر تلفظ واضح کرنے کی کوشش کی۔

3۔ ''کیا'' کا لفظ ''کرنا'' کے ماضی کے طور پر بھی آتا ہے اور سوال کے لیے بھی دونوں کے فرق کو واضح کرنے کے لیے ''کیا'' استفہام کے لیے نیچے ایک لمبی لکیر کھینچی گئی ہے۔ جیسے ''کیا''۔ اور ماضی ''کیا'' کو بغیر لکیر کے لکھا گیا ہے۔

4۔ ''کیوں'' میں ''ک'' کے نیچے کھڑا الف بنایا گیا ہے۔ جیسے ''کیوں''۔58

5۔ کھائے ۔ جائے وغیرہ لفظوں کو بغیر ''ء'' کے لکھا گیا ہے جیسے ۔ کھاے ۔ جاے۔ لاے وغیرہ۔59

6۔ آیے ۔ جایے وغیرہ لفظوں میں کبھی ''ء'' اور ''ی'' دونوں استعمال کیے ہیں اور کبھی صرف ''ء'' لگایا گیا ہے۔ جیسے ۔ آیئے ۔ جایئے ۔ آئے ۔ جائے وغیرہ۔60

7۔ ''ہے'' کو ہر جگہ ''ھے'' لکھا ہے۔ جیسا کہ اس زمانے میں دستور تھا۔61

8۔ ''وْ'' کی پہلی آواز مثلاً ''دوْلت، نوْکر، موْسم، کوْن ، شوْق'' وغیرہ کی ''وْ'' پر جزم کی علامت لگائی ہے۔

جو، وغیرہ آواز کے الفاظ کی ''وٗ'' پر گول دائرہ لگایا ہے جیسے

کوٗ ، جوٗ ، ہوٗ ، کوٗئی ، تھوٗڑا وغیرہ

تیسری آواز ۔ پوچھا ۔ تو ۔ نو وغیرہ جیسے الفاظ میں ''وٗ'' پر کوئی علامت نہیں ہے۔62

9۔ تشدید کا اہتمام لازمی کیا گیا ہے اور اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ انگریز لفظ کا درست تلفظ کر سکیں۔ جیسے ۔ رعّیت ۔ نیّت وغیرہ۔63

10۔ ایسے تقریباً تمام الفاظ جنکے آخر میں الف کی آواز ہے وہاں ''الف'' ہی لگایا ہے۔ ''ہ'' ہائے مختفی کا استعمال نہیں کیا۔ جیسے راجا، لالا، ملا دو پیازا وغیرہ۔64

11۔ جن الفاظ کے آخر میں ہائے مختفی آتی ہے وہاں حرف وصل آنے کی صورت میں ''امالے'' کا استعمال کر کے ''ہ'' کو ''ے'' میں تبدیل کیا گیا ہے جیسے۔

معاملہ کو معاملے میں   اندیشہ کو اندیشے میں

فائدہ کو فائدے میں   کوچہ کو کوچے میں ۔تبدیل کیا ہے۔

''امالے'' کے شوق میں بعض ایسے لفظوں کو بھی بدل دیا ہے جنہیں بدلنا نہیں چاہیے تھا جیسے عمدہ کو ''عمدے'' میں بدل دیا ہے۔ 65

12۔ الفاظ کے املا کو اکثر ان کی آواز کے مطابق لکھا گیا ہے۔ جیسے لوہار، کو'لہار'، جولاہا کو'جلاہا۔66

13۔ ''ا'' ۔ ''و'' اور ''ے'' کے بعد اگر آخری لفظ ''ں'' نون غنہ آیا ہے تو اکثر لکھا نہیں گیا۔ جیسے : ''ماں'' کو صرف ''ما'' لکھا ہے۔ دونوں کو ''دونو'' اور کنویں کو ''کنوے''- 67

14۔ پاؤں کو ''پانو'' لکھا ہے لیکن کہیں کہیں ''پاؤں'' بھی ملتا ہے۔68

15۔ عربی فارسی، کے الفاظ پر بڑی احتیاط کے ساتھ اعراب لگائے گئے ہیں تا کہ تلفظ کی ادائیگی درست ہو سکے۔69

16۔ ''روپے'' کو کئی طرح لکھا ہے جیسے روپیاً ۔ روپیا ۔ روپۓ ۔ روپوں ۔ روپے وغیرہ-70

17۔ جن کو ''جنھ'' اُن کو ''انھ'' اور سامنے کو ''سامنھے'' لکھا ہے۔71

18۔ جن مصدری علامت ''نا'' سے پہلے ''ن'' آتا ہے وہاں دونوں طرح کا املا ملتا ہے۔

جیسے ''مانئے'' اور ''مانئے'' وغیرہ اسی طرح ''پہچاننے کے واسطے'' کو پہچان نیکے واسطے'' لکھا ہے۔72

19۔ نقلیات میں ایک اہتمام ضرور ہے اور وہ یہ کہ اس میں متروک الفاظ استعمال نہیں کیے گئے۔ ڈاکٹر گوہر نوشاہی کے بیان کے مطابق

''وقار عظیم نے نقلیات کا ایک حصہ دریافت کیا ''عبادت بریلوی'' نے دونوں حصے شائع کیے۔ دونوں میں مصنف پر اختلاف ہے۔ میرے پاس اس کا بالکل الگ نسخہ ہے جس کی ایک کاپی انجمن ترقی اردو کے کتب خانے میں بھی ہے۔ اس پر لکھا ہے۔''یہ گلکرسٹ کے املا کے موافق'' شائع کی گئی۔''73

حوالہ جات

1- غالب اردوئے معلیٰ ص ۔ 373 - 374 از مبارک علی ۔ بحوالہ ۔ ''نقوش'' ص ۔ 139 - 140

2- خطوطِ غالب از مہیش پرشاد ۔ نمبر 9

3- خلیق انجم مرتب ''غالب'' کے خطوط'' انجمن ترقی اردو پاکستان ۔ کراچی ۔ اشاعت اوّل حصہ دوم ص 560 اور 645

4- ایضاً ۔ ص ۔ 629

5- ایضاً ۔ ص ۔ 316 حصہ اوّل (غالب کے خطوط)

6- مرتبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل اردوئے معلیٰ مجلس ترقی ادب ا[illegible] لاہور 1970ء ص ۔ 954

7- خلیق انجم، مرتب غالب کے خطوط، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی اشاعت اوّل حصہ اوّل ص ۔ 242

8- ایضاً ۔ ص - 390

9- ایضاً ۔ ص - 390

10- ایضاً ۔ ص - 397

11- ایضاً ۔ ص - 415

12- ایضاً ۔ ص ۔ 453

13- ایضاً ۔ ص ۔ 302

14- ایضاً ۔ ص ۔ 362

15- ایضاً ۔ ص ۔ 339

16- ایضاً ۔ ص ۔ 117

17- ایضاً ۔ ص ۔ 885

18- ایضاً ۔ ص ۔ 905

19- ایضاً ۔ ص ۔ 893

20- ایضاً ۔ ص ۔ 910

21- ایضاً ۔ ص ۔ 889

22- ایضاً ۔ ص ۔ 925

23- ایضاً ۔ ص ۔ 995

24- ایضاً ۔ ص ۔ 967

25- ایضاً ۔ ص ۔ 989

26- ایضاً ۔ ص ۔ 981

27- ایضاً ۔ ص ۔ 987

28- ایضاً ۔ ص ۔ 981

29- ایضاً ۔ ص ۔ 987

30- ایضاً ۔ ص ۔ 1028

31- ایضاً ۔ ص ۔ 992

32- ایضاً ۔ ص ۔ 1115

33- ایضاً ۔ ص ۔ 1072

-34 غالب کے خطوط ط ۔ص ۔ 833 (جلد دوم)

-35 ایضاً ۔ص ۔ 564

-36 ایضاً ۔ص ۔ 692

-37 ایضاً ۔ص ۔ 772

-38 ایضاً ۔ص ۔ 813

-39 ایضاً ۔ص ۔ 832

-40 ایضاً ۔ص ۔ 814

-41 سید مرتضیٰ حسین فاضل، اردوئے معلیٰ ۔مجلس ترقی ادب اردو لاہور 1970ء ۔ص 1119

-42 ایضاً ۔ص ۔ 1144

-43 ایضاً ۔ص ۔64

-44 ایضاً ۔ص ۔68

-45 ایضاً ۔ص ۔69

-46 ایضاً ۔ص ۔71

-47 ایضاً ۔ص ۔72

-48 ایضاً ۔ص ۔73

-49 ایضاً ۔ص ۔74

-50 ایضاً ۔ص ۔76

-51 ایضاً ۔ص ۔91

52- پروفیسر وقار عظیم فورٹ ولیم کالج تعارف و تعلیقات، از ڈاکٹر سید معین الرحمٰن الوقار پبلی کیشنز لاہور 1995 ۔ص۔ 163

53- محمد عتیق صدیقی ۔ گلکرسٹ اور اس کا عہد ۔ص۔170

54- فورٹ ولیم کالج ۔ص۔ 172

55- فورٹ ولیم کالج ۔ص۔ 174

56- ایضاً ۔ص۔175

57-59 ایضاً ۔ص۔176

60-62 ایضاً ۔ص۔176

63- ایضاً ۔ص۔177

64-67 ایضاً ۔ص۔ 178

68-72 ایضاً ۔ص۔179

73- انٹرویو مورخہ 10 نومبر 1999ء

بادشاہ منیر بخاری

کھوار زبان

تعارف ۔۔ آغاز وارتقاء

تعارف :

کھوار اس زبان کا نسبتی نام ہے جو کھو قوم بولتی ہے اور یہ قوم چترال، گلگت اور کالام (سوات) کے علاقوں میں پھیلی ہوئی ہے۔ کھوار اب ان علاقوں کی سرحدوں کو عبور کر کے اطراف وجوانب میں بھی پھیل گئی ہے چنانچہ پاکستان کے ہر شہر خصوصاً پشاور کراچی میں اس کے بولنے والوں کی تعداد ہزاروں میں ہے۔ گریرسن کھوار کے بارے میں لکھتے ہیں۔

It is also called chatrai a word usually pronounced chitrali by Europeans. It is the principle language of chitral and at the part of yasin called "Arinah" by the shins. From the letter world the language was called Arnia by dr. Leitner. It extends down the chitral river as for as Drosh and is bounded on the north by the Hindulkush. No dialects have been recorded. (1)

کھوار بولنے والوں کی تعداد :

کھوار بولنے والوں کی تعداد اس وقت 4 لاکھ 54 ہزار نفوس پر مشتمل ہے۔

---

(1) Ligustic sarvey of India. griersion G.A Vol. VIII

(2) سروے رپورٹ۔ کھوار 1999 سرور کاکڑ۔ جوڈی ائن ص 17

(3) Towards a socio linguestic profile of the khowar Language P.2 (Internet)

(2) 3 لاکھ تیرہ ہزار افراد چترال میں بستے ہیں جبکہ باقی لوگ، گلگت کے ضلع غذر، کالام (سوات) کے مضافات اور پاکستان کے مختلف شہروں میں بستے ہیں جن کی مادری زبان کھوار ہے Meillet (1952) نے دعویٰ کیا تھا کہ ہندوستان میں (1956) افراد کھوار بولنے والے موجود ہیں (3)

کھوار کا ماخذ

اپنی اصل کے لحاظ سے ''کھو'' آریہ النسل ہیں۔ آریوں کے ورود سے پہلے قراقرم سے لے کر ہندوکش اور ہمالیہ تک علاقوں میں پیاچا (Pisacha) نام کی ایک قوم آباد تھی بعد میں جب آریہ آئے تو انہوں نے ان قدیمی باشندوں کو یا تو بھگا دیا یا اپنے اندر ضم کر لیا۔ پرانی سنسکرت کتابوں میں ان علاقوں میں آباد آریوں کو دارد (Darda) یا درادا (Darada) نام دیا گیا ہے۔ روسی اور یونانی مصنفین نے ہندوکش اور ہندوستان کے درمیان سارے علاقوں کو دردستانی یعنی دردلوگوں کے ملک کے نام سے منسوب کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ السنہ کی تقسیم میں آج نورستان (پرانا کافرستان) سے گلگت اور استوار تک بولی جانے والی تمام زبانوں کو آریائی درد خاندان کا نام دیا گیا ہے۔ (1)

جان جیمز لکھتے ہیں کہ

''پشاچی خاندان کی کشمیری 'شنا' کافر اور چترالی وغیرہ کو ایرانی اور سنسکرت کی بگڑی ہوئی زبانوں کی حیثیت سے ہندستان کے ایک بڑے علاقے میں استعمال کیا جا رہا ہے۔'' (2)

سینتی کمار چیٹر جی لکھتے ہیں

اس کل ہند ارتقاء کے عام دھارے سے دردی زبانیں الگ رہیں کس حد تک یہی بات سنہالی اور ایشیا و یورپ کی جپسی زبانوں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔

---

(1) تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند — پروفیسر اسرار الدین — چودھویں جلد — ص 67

(2) ہندوستانی لسانیات — ص 37

(3) اردو زبان کا ارتقاء — ص 49

دردی زبانیں (جنہیں پہلے پشاچہ کہا جاتا تھا) ان زبانوں اور بولیوں کا مجموعہ ہیں جو انتہائی شمال مغربی ہندوستان اور ہند افغان سرحد کے شمال مغرب میں بولی جاتی ہیں انکی تین شاخیں ہیں۔

(1) شنابشمول کشمیری (2) کھوار یا چترالی (3) کافرستانی بولیاں

ڈاکٹر شوکت سبزواری لکھتے ہیں

''یہ گھرانا (ہندایرانی) ہندوستان کی سنسکرت یا ایران کی قدیم فارسی اور ہندایرانی دردی ے پشاچی بولیوں پر مشتمل ہے۔ یہ گریرسن کا نظریہ ہے کچھ عالموں نے دردی بولیوں کو ایرانی گروہ میں شمار کیا ہے۔ مسٹر بلاک فرماتے ہیں۔ ممکن ہے دردی بولیاں قدیم آریائی بولیاں ہیں جن میں ایرانی بولیوں کی آمیزش پائی جاتی ہے۔ پشاچہ ان آریانسل کے قبائل کی زبان ہے جو ہمالیہ کے پہاڑی علاقوں میں بس گئے تھے۔ کشمیری چترالی شنا کافراس زبان کی شاخیں ہیں (3)

خیال کے جاتا ہے کہ (1) چترال میں جو آریہ حملہ آور آکر آباد ہوئے وہ ان آریوں سے بعد میں آئے جنہوں نے پہلے آکر کافرستان سے گلگت وغیرہ علاقوں تک قبضہ کیا تھا۔ اس طرح اگرچہ یہ بعد میں آئے ہوئے آریہ باشندے اپنے پیش رووں کے ہم نسل تھے، مگر اپنی زبان میں مختلف عناصر اور صفحات کے لحاظ سے ان سے کسی حد تک مختلف ہو گئے تھے۔ لہٰذا یہ تمام دردستان کے درمیان خلیج بن کر رہ گئے اور شین گروہ (جو گلگت ایجنسی کے علاقوں میں آباد ہیں اور جو اصلی درد ہیں) کافرگروہ (جو چترال کے جنوبی حصوں سے کابل تک کے علاقوں میں آباد تھے) علیحدہ ہو گیا۔ آریوں کے پھیلاؤ اور ان علاقوں میں اس طرح آباد ہونے کے بعد تاریخ میں اس قسم کے وسیع پیمانے پر انتشار کی مزید مثال ملنی مشکل ہے۔ اس لیے یہ انداز لگایا جا سکتا ہے کہ چترال میں آباد شدہ قدیم

---

(1) Lingustic Sarvey of India. Ibid P# 7-9

(2) تاریخ ادبیات ص 92

کھو آریاؤں کی نسل سے ہیں۔ (2)

موجودہ وقت میں کھو باشندوں کو اصلیت کے لحاظ سے دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

(1) قدیمی کھو (2) بعد میں آئے ہوئے کھو

قدیمی کھو

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا ہے کہ وہ آریہ ہیں جو تقریباً تین ہزار سال پہلے ان وادیوں میں آباد ہوئے تھے۔ آج قدیمی کھو چھوٹے چھوٹے خاندان پر مشتمل چترال کے مختلف حصوں میں بکھرے ہوئے ہیں۔ یہ عجیب بات ہے کہ ان کی آبادی میں کسی قدر اضافہ ہوتا دکھائی نہیں دیتا کسی گاؤں میں بھی ان کے ایک ہی خاندان کے چار گھروں سے زائد کا ملنا مشکل نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ وہ ناسازگار حالات ہیں جن کا یہ لوگ صدیوں سے شکار رہ چکے ہیں۔ صدہا سالوں سے جو بھی لوگ باہر سے بحثیت حملہ آور، فاتح یا مہاجر چترال آئے۔ انہوں نے ان قدیمی کھو باشندوں کے ساتھ اپنے غلاموں جیسا سلوک کیا۔ ان کے مال و متاع پر قبضہ جمایا اور ان کے پاس صرف اس قدر رہنے دیا جس سے وہ بمشکل گزراوقات کر سکتے تھے۔ ان حالات میں جب کہ ایک خاندان کے افراد زیادہ بھی ہوتے تو ان کو باہر کہیں گزراوقات اور معاش کی تلاش میں گھر چھوڑنا پڑتا اور اس طرح مجبوراً ان کو اپنے حصے کی جائیداد سے خاندان کے پسماندہ افراد کے حق میں دستبردار ہونا پڑتا۔

بعد میں آئے ہوئے کھو:

یہ وہ لوگ ہیں جو مختلف ادوار میں بدخشان، داخان، روس اور چینی ترکمانستان اور گلگت ایجنسی، دیر سوات اور افغانستان کے مختلف حصوں سے آکر چترال میں آباد ہوتے رہے۔ یہ تقریباً دو سو خاندان پر مشتمل ہیں جن میں اکثر حملہ آوروں کی حیثیت سے یا حملہ

Part 1 Composition grammer & vacabliary of arniya. (1)

The languages and races of dardistan P 95

آوروں کے ساتھ ان کی مدد کرتے ہوئے چترال میں وارد ہوئے۔ اوران وادیوں پر قبضہ کرنے کے بعد پھر یہیں کے ہو رہے۔ ایسے بھی کئی قبیلے ہیں جو باہر سے بھاگ کر ان علاقوں میں پناہ لینے کیلئے آئے اور جنہوں نے یہاں سکونت اختیار کر لی اور یہاں کے قدیم باشندوں کو اپنے زیرنگین کر کے غلام یا باج گزار بنا کے رکھ دیا۔

ان کا اختلاط اور ایک دوسرے پر اثر:

باہر سے آنے والے یہ لوگ دور دراز کے علاقوں سے آنے کی وجہ سے اور مختلف پس منظروں سے تعلق رکھنے کی بنا پر نہ سرف قدیمی کھوؤں سے مختلف تھے بلکہ ایک دوسرے سے بھی بہ لحاظ زبان، طرز معاشرت اور رسم و رواج اختلاف رکھتے تھے۔ بعد میں رہنے سہنے کے سبب اور ایک دوسرے سے شادی بیاہ کرنے کے باعث یہ آہستہ آہستہ ایک دوسرے سے گھل مل گئے اور باوجود اس کے یہ لوگ قدیمی کھوؤں کے ساتھ غلاموں کا سا سلوک روا رکھتے تھے مگر پھر بھی ان سب کو بحیثیت مشترکہ زبان کے کھوار کو اپنانا پڑا۔ قدیمی کھوؤں کے طرز بود باش کا بھی ان سب نے اثر لیا اور چونکہ چترال کے گردونواح کے علاقوں کے باشندوں سے ان لوگون کو اکثر خطرہ لاحق رہتا تھا۔ اس لیے حفظ متقدم کے طور پر ان کیلئے یہ نہایت ضرورتھا کہ متحد ہو جائیں اور اس طرح اپنی حفاظت کر سکیں۔ لہذا اس احساس نے ان کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ بعد میں جب ان تمام وادیوں میں اسلام پھیل گیا تب ان میں یک جہتی اور یگانگت کو تقویت ملی۔

لہذا آج ہم یہ دیکھتے ہیں کہ مختلف نسلوں سے تعلق رکھنے اور دور دراز کے علاقوں سے آنے کے باوجود یہ سینکڑوں خاندانوں پر مشتمل لوگ ایک ہو گئے ہیں اور سب اپنے آپ کو "کھو" سمجھتے ہیں۔ سب ایک زبان یعنی کھوار بولتے ہیں اور سب نے ایک ہی قسم کی

---

(1) Linguistic Survey of India P# 2

(2) Dialects of te Hindu Kush Biddalph Major P# 19

طرزبودوباش اپنالی ہے۔

کھوار

کھوقوم کی زبان کھوار ''کھو'' اور ''وار'' کا لفظ مقامی طور پر زبان کیلئے استعمال ہوتا ہے۔ لہٰذا کھوار کے معنی کھوقوم کی زبان ہے۔ ڈاکٹر لائٹنر (Dr. Leitner) نے اس زبان کو آرنیہ(Arniya) کا نام بھی دیا ہے۔ (1)

مشہور ماہرلسانیات سرجارج گریرسن نے کھوار کو آریائی زبانوں کے دردخاندانوں میں شامل کردیا ہے۔ اس خاندان میں ذیل کی زبانیں شامل ہیں۔ (1)

الف۔ کافرگروپ

1. بشکالی وار 2. دالی آلا 3. ویرون 4. اشکند

5. کلاشہ اور پاشائے گروپ مثلاً کلاستوڑ گوار بتی، پاشائے لغمانی، ویفانی ،ویری، تیراہی

ب۔ کھوار، چترالی یا آرنیہ

ج۔ اصل دردگروپ شنا، کشمیری اور کوھستانی

گریرسن کی رائے کے مطابق اگرچہ کافرگروپ کے ساتھ کھوار کی کچھ قدر مشترک ہے مگر دوسری زبانوں کے مقابلے میں یہ ایک آزاد مقام رکھتی ہے۔ البتہ'' درد خاندان میں شامل دوسری تمام زبانوں کی بہ نسبت کوہ ہندوکش کے شمال میں مروجہ غالچہ زبانوں کے ساتھ اس کا گہرا رابطہ ہے۔''

دردخان میں شامل زبانوں کا ایک دوسرے سے موازنہ کرنے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ دردگروپ کا کافرگروپ کی زبانوں کے ساتھ بہ نسبت کھوار سے

---

(1) Some features of khowar Marphology Morgensberne, George P # 6

(2) Ibid P # 28

(3) Journal of the Royal Asiatic Society Bengal. Vo xviii P # 709

زیادہ گہرا رشتہ ہے اور بڈلف کی رائے کے مطابق کسی زمانے میں اس تمام علاقے یعنی دردستان میں ایک ہی زبان بولی جاتی تھی جسے بعد میں کھوار زبان نے درمیان میں حائل ہو کر دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ (2)

گریرسن اس کا جواز یوں پیش کرتے ہیں کہ ''کھوار ان درد حملہ آوروں کی زبان معلوم ہوتی ہے جو بعد میں آ گئے تھے'' اس لیے اس زبان نے اپنے میں موجود گالچہ اور ایرانی خصوصیات کی وجہ سے اصل درد گروپ اور کافر گروپ کی زبانوں کے درمیان حائل ہو کر ان کو ایک دوسرے سے جدا کر دیا۔ موجودہ دور کے مشہور ماہر لسانیات پروفیسر مارگنسٹائن جنہوں نے افغانستان اور مغربی پاکستان کی شمالی مغربی اور مغربی زبانوں پر دقیق ریسرچ کی ہے۔ کھوار پر کوہ ہندوکش کے پار والی زبانوں کے اثر کے بارے میں گریرسن کو حق بجانب قرار دیتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ کھوار کے ذخیرہ الفاظ میں زیادہ تر الفاظ ایسے ہیں جن کا ہند آریائی خاندان میں کوئی نشان نہیں ملتا۔ اس میں سے کافی تعداد ایسے الفاظ کی جو ایرانی زبانوں سے اخذ شدہ ہیں اس کے علاوہ بروشسکی اور شنا زبانوں کے الفاظ بھی شامل ہیں لیکن بے شمار ایسے الفاظ بھی ہیں جن کا ماخذ معلوم نہیں (1) پروفیسر موصوف ایک جگہ کھوار کی اہمیت کے بارے میں ان خیالات کا اظہار کرتے ہیں یہ کھوار نے سنسکرت سے بالکل مختلف رہ کر اپنا ایک نیا تعریفی نظام (Inflectional System) بھی بنا دیا ہے لیکن اپنی بناوٹ کیلئے اس نے اپنے علیحدہ محل وقوع میں کسی دوسری ہندی آریائی کے مقابلے میں زیادہ تر ایسے مواد کا استعمال کیا ہے۔ جو کہ زمانہ قدیم سے تعلق رکھتا ہے۔ (2) لہٰذا ہند آریائی زبانوں کے ارتقاء کو سمجھنے کے لیے یہ زبان نہایت اہمیت کی حامل ہے۔ (3)

عابدہ حنیف

ترکی زبان میں غیر ملکی الفاظ کا تاریخی پس منظر

تقریباً دو ہزار سال پرانی ترکی زبان کا تعلق زبانوں کی اہم ترین شاخ ''اورال۔آلتائے'' سے ہے۔اورال۔آلتائے لسانی شاخ میں منگولی، مانچو، کوریائی اور فن لینڈ کی زبان کے ساتھ ترکی زبان بھی شامل ہے۔زمانہ وسطیٰ کے دور میں تقریباً ساری اسلامی دنیا میں حکومت کرنے والی ترک قوم کی زبان کے علاوہ تقریباً 140 ملین ترکی النسل اقوام کے درمیان بولی اور سمجھی جانے والی یہ زبان دنیا کے 26 ممالک میں بولی جاتی ہے اور دس کے قریب علاقوں میں اسے قومی زبان کا درجہ حاصل ہے۔

ترکی زبان تاریخی لحاظ سے مشرقی زبانوں کے خاندان سے تعلق رکھنے کی وجہ سے ایک طرف عربی اور فارسی الفاظ سے بھری پڑی ہے تو دوسری طرف یونانی، اطالوی، رومی، ھنگری، روسی، فرانسیسی، جرمن اور انگریزی کی طرح مغربی زبان کے خاندان کے الفاظ سے بھی مالا مال ہے۔ایک نئی تحقیق کے مطابق کوریائی اور جاپانی زبان کی رشتہ داری آلتائی خاندان سے ہونے کی وجہ سے الفاظ کا پایا جانا بھی خارج از امکان نہیں ہے۔

جس طرح پوری دنیا کی اقوام باہمی تعلقات کی وجہ سے جغرافیائی دوری کے باوجود بھی ایک دوسرے سے قریب آجاتی ہیں اور یہ قربت سیاسی، معاشی، سفارتی، عسکری، تجارتی، اقتصادی اور دینی خصوصیات کی حامل ہوتی ہے۔اس کے علاوہ یہ خصوصیات تہذیب وتمدن کی آئینہ دار ہوتی ہیں۔ان عناصر کا اپنے معاشرے کے علاوہ دوسرے معاشروں اور ان کی زبان پر بھی عکس نظر آتا ہے۔

مختلف زبانوں کی تاریخ کا مطالعہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ مختلف وجوہات اور اسباب

کے زیر اثر یہ باہمی تعلقات ایک زبان سے دوسری زبان کے الفاظ کی منتقلی کا سبب بنتے ہیں ۔ ترکی زبان کی تاریخ کے ادوار میں ترکی زبان کے خاندان سے تعلق رکھنے والے مغلوں کی زبان میں بعض الفاظ کے علاوہ قبل از اسلام سے بچے کھچے ، اکا دکا چینی اور slav زبانوں کے الفاظ شامل ہوئے تھے ۔ مثال کے طور پر kent ، inci ، gocuk کی طرح کے الفاظ اس طرح سے ترکی زبان میں شیر وشکر ہو گئے ہیں کہ ان کے اصل وجود یا بنیاد کا پتہ چلانا ناممکن ہے ۔

صدیوں سے تاریخی لحاظ سے ترکی زبان میں مشرقی زبان کے خاندان سے تعلق رکھنے والی عربی اور فارسی زبان کے لاتعداد الفاظ کے ساتھ ساتھ مغربی زبانوں کے خاندان میں شامل یونانی ، اطالوی ، رومی ، ھنگری ، فرانسیسی ، سربی ، جرمن اور انگریزی زبان کے اثرات نظر آتے ہیں ۔ یہ اثرات گیارھویں صدی سے لے کر بیسویں صدی تک زیادہ نمایاں طور پر دکھائی دیتے ہیں ۔

گیارھویں اور تیرھویں (XI-XIII) صدی کے درمیان اناطولیہ میں ہجرت کر کے آباد ہونے والے ترک قبائل ، ایک طرف اس نئے جغرافیائی خطے کی ضروریات کے تحت مناسب شرائط کو اپناتے ہوئے اور دوسری طرف اناطولیہ کے قدیم رہائشی عوام کے ساتھ مل کر ایک نئے طرز کے رہن سہن اور معاشرے کو اپنانے پر مجبور ہو گئے ۔ اس باہمی میل جول نے ایک نئی تہذیب کی راہ استوار کی ۔ نتیجتاً قدرتی طور پر ترکی زبان کے کچھ الفاظ مقامی زبان میں شامل ہو گئے ۔ اس طرح سے نئی جغرافیائی طرز زندگی کے نتیجے میں مقامی الفاظ نے ترکی زبان میں شمولیت حاصل کر لی ۔ آج ترکی میں بولی جانے والی نئی ترکی زبان میں شامل الفاظ ان ادوار کے مرہونِ منت ہیں ۔ ان کے بعد کی صدیوں میں اطالوی اور سرب slav الفاظ کا آمد کی اصل سبب سمندری تجارت اور عثمانی حکومت کی فتوحات تھیں ۔

۱۔ یونانی زبان کے الفاظ:

یونانی زبان کی شمولیت کی اصل وجہ اناطولیہ میں باہمی رہن سہن ہے جس کی وجہ سے زیادہ تر زرعی آلات، سبزی، جڑی بوٹیوں، پھلوں پھولوں کے نام، تجارت، ماہی گیری، مختلف رواج اور عادات واطوار کے شامل ہیں۔ مثلاً

aba	fasulye	fırın
afyon	findik	kımyon
anahtar	firca	kiraz
anason	fide	mantar
cimbiz	funda	maydanoz
cağla	istakoz	papatya
çelenk	izmarit	pide
cerez	karanfil, kenevir	teneke
defne	biber	üskümrü

۲۔ اطالوی زبان کے الفاظ:

اطالوی زبان سے ترکی زبان میں جگہ بنانے والے ان الفاظ کی آمد بحیرہ اسود اور بحیرہ روم کے راستے سمندری تجارت اور سمندری فوج کیوجہ سے ہوئی۔ اس دور میں شامل ہونے والے اطالوی الفاظ صنعت وتجارت کے علاوہ فیشن اور دوسرے میدانوں میں بھی استعمال ہونے لگے۔ مثلاً

arya	(opera muzigi)	kandil
balo	fatma, fayton	karantina
balya	firtina	komposto

balyemez		kandil
		karantina
		komposto
bando	firlo	konsolos
banker	firma	liman
banyo	fista	limonata
batarya	iskele	marka
bezelye	iskemle	moda
domates	kambiyo	ortanca
en trika	nakis	paket
fabrika		
papağan	parlamento	parola
pasta	patates	pirlanta
pirzola	piyano	politika
pompa	propaganda	reçete
romatizma	sigorta	şiringa
tulumba	vapor	tiyatro
		toka

۳۔ آرمینی زبان کے الفاظ:

ترکی زبان میں آرمینی الفاظ کی آمد اناطولیہ لہجہ میں استعمال ہونے والے الفاظ کی آمیزش کی وجہ سے گنے چنے الفاظ پر مشتمل ہے۔ مثلاً

kopak	cemen

efendi
bey
cacik
çap
kaplica
ilica
cermik
bar

۴۔ سرب زبان کے الفاظ:

ترکی زبان میں سرب زبان سے شامل ہونے والے الفاظ کا زیادہ تر تعلق بلقان کے علاقے میں سلطنت عثمانیہ کے سیاسی ادوار سے ہے۔ یہ الفاظ ترکی زبان میں براہ راست داخل نہیں ہوئے بلکہ بلغاریہ، مقدونیہ اور خود سرب زبانوں کی وجہ سے گھر کر گئے۔ مثال کے طور پر کچھ الفاظ مندرجہ ذیل ہیں۔

gocuk	kulucka	pirinç
güllac	piliç	ruble
kraliçe	postal	
külübe	vişne	

۵۔ ہسپانوی زبان کے الفاظ:

اسپین پر عثمانی حکومت کے دور میں کچھ الفاظ ترکی زبان میں داخل ہو گئے۔ مثلاً

ispanak	kavanoz	palavra
papel (kağit pava)	pirinç	bakir

٦۔ ھنگری زبان کے الفاظ:

عثمانی حکومت کی ھنگری پر حکومت کے زمانے میں ھنگری زبان سے داخل

ہونے والے چند الفاظ کی فہرست کچھ اس طرح ہے۔

sarampol şapka catra patra

۷۔ فارسی زبان کے الفاظ:

غیر ملکی الفاظ کا ترکی زبان میں داخل ہونے کے اعتبار سے دوسرا درجہ فارسی اور عربی الفاظ کا ہے۔ ترکوں کا حلقۂ اسلام میں داخل ہونے کے بعد ترکی زبان کا رشتہ عربی اور فارسی سے مضبوط تر ہوتا گیا۔ دینی وعلمی زبان عربی اور ادبی زبان فارسی نے مل کر ترکی زبان پر بہت گہرے اثرات چھوڑے ہیں۔ یہ اثرات پندرھویں (15) صدی کے نصف سے شروع ہوکر 1839ء میں عثمانیہ حکومت کے تنظیمی دور تک جا پہنچے، اس وجہ سے قدرتی طور پر ایک علیحدہ زبان کے خاندان سے تعلق رکھنے والی عربی اور فارسی زبان کا تحریری ترکی زبان کی جگہ لینا اور عثمانی حکومت کی خاص زبان کا درجہ حاصل نہ کرنا مضحکہ خیز محسوس ہوتا رہا۔ اس موضوع پر کی جانے والی جدوجہد کا پہلا پھل 1911ء میں شروع ہونے والی ''قومی ادبی تحریک'' کے طور پر سامنے آیا۔ ترکی زبان کی بنیاد رکھنے والی یہ تحریک ترکی زبان کے انقلاب تک جاری رہی۔ 1932ء میں قائم کیا جانے والے ادارۂ فروغ ترکی زبان کی بدولت آج تک مختلف جگہوں میں کی جانے والی تحقیق کے نتیجے میں فارسی اور عربی کے ہزارون الفاظ کی جگہ خالص ترکی الفاظ استعمال ہونے لگے ہیں۔ نئی ترکی زبان کو خالص ترکی زبان میں ڈھالنے کی کوشش کے باوجود بھی کم تعداد ہی میں سہی، دوسری زبانوں کے الفاظ ترکی زبان میں موجود ہیں لیکن اب یہ الفاظ ترکی زبان میں ڈھل کر ترکی تلفظ کے ساتھ زبانی وتحریری اسلوب میں استعمال ہوتے ہیں۔

روزمرہ ترکی زبان میں استعمال ہونے والے کچھ الفاظ اردو میں بھی مشترک ہیں۔

فارسی زبان سے ترکی زبان میں کافی عرصہ سے مستعمل الفاظ مین سے کچھ الفاظ مندرجہ ذیل ہیں۔

adalet	hastane	sanhaf
ahlak	dua	hayret
akıl	dünya	ihracat
berket	emir	keder
cehalet	isyan	keşif
cetvel	nazim	tedavi
dahi	nesir	ticaret
hasta	sakin	tüccar
vezin	zibin	taksim
tedavi	secene	peygamber

عرصہ دراز سے ترکی زبان میں موجود فارسی الفاظ کے ہم معنی ترکی الفاظ بھی استعمال ہوتے ہیں۔ ان ہم معنی الفاظ کا استعمال عربی اور فارسی کے الفاظ کو ترکی زبان سے باہر نکالنے میں مددگار ثابت ہوگا۔ ان میں سے کچھ مندرجہ ذیل ہیں۔

acil / ivedi

adet / alişkanlı

af / bağisl-amak

ahlak / töre

emir / buyruk

cazip / çekici

elbise / giysi

mağlubiyet / yenilgi

hisse / pay

kanun / yasa

medeni / uygar

۸۔ عربی زبان کے الفاظ:

سولہویں صدی کے شروع میں مکہ تک جانے والی حج گذرگاہوں کی وجہ سے سمندری تجارت میں کافی اضافہ ہوا۔ عثمانی خلیفہ مکہ اور مدینہ کے مقدس مقامات اور اشیاء کی حفاظت کی وجہ سے مسلمانوں کے درمیان بہت معتبر سمجھا جاتا تھا۔ ترکی زبان سے عربی کے الفاظ نکالنے اور ہم پلہ الفاظ استعمال کرنے کے لیے کوشش جاری ہیں۔ مشترک عربی الفاظ میں کچھ مندرجہ ذیل ہیں۔ یہ ایسے الفاظ ہیں جو کہ اردو میں بھی استعمال ہوتے ہیں۔

kabahat müazzem

kabiz müazzez

kadim mücize

istah muhamem

izafi

izzet

۹۔ فرانسیسی زبان کے الفاظ:

ترکی زبان میں مغربی زبان کے الفاظ کی آمد کا سلسلہ اٹھارویں (18) صدی سے شروع ہوتا ہے۔ اس کی اصل وجہ عمانی حکومت کے مغربی ممالک کے ساتھ تعلقات تھے۔ اس دور میں فرانسیسی تعلیم اور فیشن اپنانے کا بھی رواج تھا۔ پڑھا لکھا طبقہ فرانسیسی زبان سیکھنے میں پہل کر رہا تھا۔ مغربی الفاظ کی آمد کا دور 1839ء سے شروع ہو کر جمہوریت کے زمانے 1930ء تک جاتا ہے۔ اس دور کی مشرقی و مغربی تہذیب کی یکدم آمد کی وجہ سے عثانی حکومت کے پڑھے لکھے طبقے کی طرزِ زندگی اور سوچ میں نئے انداز

نمایاں نظر آنے لگے۔ فارسی اور عربی کے الفاظ کو خارج کرنے کے ساتھ ساتھ فرانسیسی زبان سیکھنے کا رجحان زور پکڑ گیا اور اس طرح کافی تعداد میں فرانسیسی الفاظ ترکی میں شامل ہو گئے۔ 1932ء میں جمہوریت کے آنے کے بعد زبان میں کافی اصلاحات کی وجہ سے فرانسیسی الفاظ کی جگہ ترکی الفاظ کی تلاش جاری ہے۔ ان میں سے کچھ الفاظ یہ ہیں۔

aktvalite	/	gűncelik
aktűl	/	gűncel
alfabe	/	abc
eleman	/	öğe
baranş	/	dal
bűllen	/	belleten
negativ	/	olumsuz
positif	/	olumlu

ترکی زبان میں تقریباً دس ہزار غیر ملکی الفاظ میں سے 70% فرانسیسی الفاظ موجود ہیں۔ ان میں زیادہ تر الفاظ سائنس، ٹیکنکل اور پیشہ وارانہ اصلاحات سے متعلق ہیں مثلاً

ajains	asansir	sentez
boksor	doktora	monoton
ekran	komisyon	döviz
elektrik	lisans	daktilo
fayans	piyet	baro
diyalog	proje	defile
	viraj	migren

۱۰۔ جرمن زبان کے الفاظ:

ترکی زبان میں جرمن الفاظ کی آمد کا سلسلہ جرمنی اور عثمانی حکومت کے درمیان انیسویں(19) صدی کے نصف سے شروع ہو کر پہلی جنگِ عظیم تک کے تعلقات پر محیط ہے۔ان الفاظ کی تعداد بڑی محدود ہے۔

frenk asmasi

frenk üzümü

kayzer

soba

kral

lepiska

rejim

soba

۱۱۔ انگریزی زبان کے الفاظ:

دوسری جنگِ عظیم کے بعد باہمی تعلقات کے فروغ کے ساتھ انگریزی الفاظ کی آمد کا سلسلہ بڑے زور وشور سے شروع ہوا۔آج کے اس ترقی یافتہ دور میں انگریزی الفاظ ہر زبان میں اپنی اہمیت اجاگر کر رہے ہیں۔سکول سے لے کے یونیورسٹی تک انگریزی تعلیم کی اہمیت کے پیشِ نظر ہر شخص کے لیے اس زبان سے آگاہی حاصل کرنا ضروری سمجھا جاتا ہے۔ترکی زبان میں بہت سے انگریزی کے الفاظ موجود ہونے کے باوجود دن بدن مزید بہت سے الفاظ اس میں شامل ہوتے جا رہے ہیں۔مثلاً

kuzen	film
dedektif	fit

centilmen	folklor
dipfriz	first lady
chat	handikap
dizayn	internet
klup	kokteyl
kango	corner

بعض انگریزی کے الفاظ اپنے اصل تلفظ کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً

market	viski
ofsayt	single
off shore	start
on line	sort
self servis	şovmen
repo	center
slogan	çek
prime time	e-mail
printer	ufsayt
trend	web

۱۲۔ اردو زبان کے الفاظ:

جمہوریہ ترکیہ میں اردو (ordu) کے معنی فوج کے ہیں۔ اس کے علاوہ اس کے معنی سانپ کے بل اور خاقان کے محل کے ہیں۔ یہ لفظ دراصل مشرقی ترکی سے ہندوستان میں اردو (urdu) کی شکل میں وارد ہوا اور اس زبان کا نام بن گیا جس نے

ہندوستان کی سرزمین میں جنم لیا اور جس زبان کو برصغیر پاک و ہند کے جلیل القدر شہنشاہ شہاب الدین شاہجہان نے اردوئے معلیٰ کی زبان کے لقب سے سرفراز کیا۔ ایک تحقیق کے مطابق اردو اور ترکی زبان کے تقریباً تین ہزار سے زائد الفاظ مشترک ہیں۔ ان میں زیادہ تر وہ الفاظ شامل ہیں جو کہ عربی یا فارسی سے ترکی زبان میں پائے جاتے ہیں اور اردو میں بھی انہی معنی کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔

جیسا کہ اوپر دی گئی معلومات کے مطابق نئی ترکی میں مشرقی اور مغربی زبانوں کے ان گنت الفاظ موجود ہیں۔ ان میں سے کچھ ابھی تک ایک مخصوص طریقہ سے استعمال ہو رہے ہیں۔ ترکی زبان سے تقریباً تیس ہزار عربی و فارسی الفاظ زبان بدر کر کے ان کی جگہ ترکی الفاظ کا استعمال ضروری قرار پایا گیا ہے۔ یہ خیال کیا جاتا ہے کہ عثمانی ترکی پر فارسی زبان کا سب سے زیادہ اثر ہے مگر ایسا نہیں ہے۔ عثمانی ترکی پر فارسی کا اثر پانچ فیصد سے زیادہ نہیں ہے۔ سب سے زیادہ اثر عربی کا ہے۔

ترکی کو سرکاری زبان بنانے کا فخر وشرف عثمانیوں کو حاصل ہے۔ فارسی ترکی سلطنت کی سرکاری زبان نہیں رہی ہے۔ آخری زمانے تک تعلیم و تدریس اور قدیم مکاتب کی زبان دراصل عربی ہی رہی ہے۔ مغربی الفاظ کا ترکی زبان میں داخل ہونا بھی ایک خوش کن قدم ہے۔ دنیا کی ہر زبان بھی دوسری زبانوں کی طرف مختلف زبانوں کا مجموعہ ہے لیکن ہر ملک اپنی زبان کے فروغ کے لیے مختلف اقدام کو عملی جامہ پہناتا ہے۔ فروغ ترکی زبان کا ادارہ (Turk Dil Kurumu) اس سلسلہ میں کافی کوشش کر رہا ہے۔

ہر ملک کی منفرد زبان اس ملک کی شخصیت کی آئینہ دار ہوتی ہے لیکن دوسری زبان کے الفاظ کے بغیر بھی کسی زبان کو مکمل سمجھنا ناممکن ہے۔

فوزیہ اسلم

خطوط غالب کے حوالے سے غالب کا املا

اٹھارویں صدی کے آغاز، اورنگ زیب کی وفات، شمال و جنوب کے لوگوں میں میل جول، ولی کی دلی آمد اور شمالی ہند میں اردو شاعری کے باقاعدہ ارتقاء کے بعد سے تاریخ زبان اردو کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے اور اردو اپنی لسانی قدامت کو چولا اتار کر ایک نئے دور میں داخل ہوتی ہے اور بقول پروفیسر مسعود حسین خان:

''ایک نیا محاورہ جنم لیتا ہے''

اس نئے محاورے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں پنجابی اور ہریانی کے لسانی اثرات کم ہو جاتے ہیں۔ دوسری جانب آگرے کی مرکزیت کی وجہ سے برج بھاشا کے جو اثرات اکبر اور جہانگیر کے عہد میں قائم ہو گئے تھے، وہ دھیرے دھیرے ختم ہونے لگتے ہیں۔

گویا

شمالی ہند میں اردو شاعری و زبان کا باقاعدہ طور پر آغاز ولی دکنی کی دلی میں آمد (1707) کے بعد سے شروع ہوتا ہے۔ جعفر زٹلی اور فائز دہلوی سے قطع نظر اس اٹھارویں صدی کے دوران میں جو شاعر منظر عام پر آئے ہیں، انہیں تین گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

پہلا گروہ اٹھارویں صدی کے اوائل میں منظر عام پر آتا ہے۔ اس گروہ میں فارسی گو شعراء شامل ہیں، جو ولی کے اثر سے اردو میں بھی شعر کہنے لگتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ان شاعروں نے اردو شاعری کو سنجیدگی کے ساتھ اختیار نہیں کیا لیکن اردو شاعری کی موافقت میں ایک انقلابی رد یہ ضرور پیدا ہو گیا، جس کی بنیادیں رفتہ رفتہ استوار ہوتی چلی

گئیں ۔ان شاعروں میں مرزا عبدالقادر بیدلؔ، سعد اللہ گلشنؔ، سراج الدین علی خان آرزوؔ مرتضیٰ خان قلی فراقؔ، سلیمان قلی خان وداؔد، قزلباش خان امیدؔ، اشرف علی خان فغاںؔ اور میر شمس الدین فقیرؔ کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔

اس دور اول کی زبان کے متعلق یہی کہا جا سکتا ہے کہ ابھی زبان نے کوئی خاص صورت اختیار نہ کی تھی ۔کبھی فارسی آمیز اردو استعمال ہوتی تھی ،کبھی ہندی کا عنصر غالب تھا۔

ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی کے مطابق:

> ''زبان ایک ہیولیٰ کی صورت میں تھی ۔ اس نے ابھی کوئی روپ اختیار نہیں کیا تھا''۔ ۲

گویا زبان ابھی نامکمل حالت میں تھی اور خیالات بھی اچھی طرح ادا نہ ہو پاتے تھے ۔اس لیے شاعر زیادہ تر فارسی زبان ہی کو ذریعہ اظہار بناتے تھے۔

ان کے بعد دوسرے گروہ میں اٹھارویں صدی کے وسط کے اردو کے متقدمین شعراء شاہ مبارک آبروؔ، حاتمؔ، شاکر ناجیؔ، غلام مصطفیٰ خان یکرنگ، شیخ شرف الدین مضمون اور مظہر جان جاناں کا شمار ہوتا ہے۔

ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ کے مطابق:

> ''جو تفنن طبع یا منہ کا مزہ بدلنے کے لیے اردو میں شعر نہیں کہتے ۔ بلکہ دلی جذبات و کیفیات کے سنجیدہ اظہار کے طور پر اردو شاعری اختیار کرتے ہیں''۔ ۳

یہ شاعر فارسی کے ادبی غلبے کو ختم کر کے مکمل طور پر اردو کو اپنے شعری اظہار کا وسیلہ بناتے ہیں ۔ مشاعروں اور مراختوں کا سلسلہ شروع ہوتا ہے ۔ دیوان سازی کی طرف توجہ دی جاتی ہے اور زبان کی اصلاح و درستی کی تحریک کا آغاز ہوتا ہے اور حق یہ ہے کہ شاہ حاتم اور مظہر جان جاناں نے اصلاح زبان کی جس تحریک کا آغاز کیا تھا اس کو میرو

سوداؔ کے عہد میں عروج ملا۔

صحیح معنوں میں زبان کی صفائی وستھرائی اور لہجے کا نکھار اٹھارویں صدی کے اواخر کے شعراء میر تقی میرؔ، مرزا رفیع سوداؔ، خواجہ میر دردؔ، میر حسن دہلوی کے یہاں جا کر پیدا ہوتا ہے۔ یہ اٹھارویں صدی کے تیسرے گروہ کے شاعر ہیں، ان شعراء کے ہاتھوں زبان سے دکنی اثرات کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ ہندی کے ٹھیٹھ، نامانوس اور قدیم الفاظ متروک قرار دیے جاتے ہیں اور ان کی جگہ عربی و فارسی کے مناسب وموزوں سبک اور سہل الاستعمال الفاظ کام میں لائے جاتے ہیں۔ زبان میں وسعت پیدا کرنے کے لیے فارسی مصادر، عربی و فارسی تراکیب ومرکبات اور محاورات کا اردو میں ترجمہ کیا جاتا ہے۔ اس طرح شمالی ہند میں 1800 تک ایک صاف ستھری ادبی اور ٹکسالی زبان ابھر کر سامنے آتی ہے۔

ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی کے مطابق:

''............دہلی............ میں یہ سب سے شاندار دور ہے، کیا بلحاظ زبان، کیا بلحاظ مضامین اور کیا بلحاظ اصناف سخن......''۔[۴]

دوسری طرف فورٹ ولیم کالج کے قیام (1854-1800) سے اردو نثر کا ایک سلسلہ آغاز ہوا۔ اس سے قبل اردو نثر کو درخود اعتنا نہ سمجھا جاتا تھا۔

ڈاکٹر خلیل احمد بیگ کہتے ہیں:

''اردو زبان کا دور قدیم تیرھویں صدی سے لے کر سترھویں صدی عیسوی تک قائم رہتا ہے لیکن دور جدید انیسویں صدی سے پہلے شروع نہیں ہوتا۔ اس طرح اٹھارویں صدی کا دور اپنی مخصوص لسانی خصوصیات کی بنا پر ایک عبوری دور کی حیثیت رکھتا ہے۔ قدیم اردو کے اختتام (1700) اور جدید اردو کے آغاز (1800) کے درمیان کی اردو کو، جو پوری

اٹھارویں صدی پر محیط ہے، درمیانی اردو قرار دے کر جدید دور
کی ابتداء ہم انیسویں صدی کے آغاز سے مان سکتے ہیں۔ اور
فورٹ ولیم کالج کی تصانیف کو جدید اردو کا نقش اولین تسلیم کر
سکتے ہیں''۔ ۵

فورٹ ولیم کالج کی دیکھا دیکھی کالج سے باہر بھی نثر کی کتب لکھی جانے لگیں۔ اس زمانے میں سب سے اہم کتاب بلحاظ زبان انشا اللہ انشاء کی ''دریائے لطافت'' ہے جو 1807 میں انشاء نے مرزا قتیل کے ساتھ مل کر تحریر کی۔ یہ اردو قواعد وعروض پر مبنی ہے۔ اردو کے لسانی ارتقاء میں یہ کتاب سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں انشاء نے اردو املا کے کئی اصول پیش کیے۔

لکھنؤ میں ناسخ نے اردو زبان کی اصلاح پر بہت توجہ دی۔ اور اردو سے تمام قدیم اور ناموزوں الفاظ خارج کر کے ان کے متبادل عربی وفارسی زبان کے الفاظ رائج کیے اور زبان کی تراش خراش کر کے اسے بہتر بنایا۔ انشاء اور مصحفی کے محاوروں پر اصلاح دی۔ مزید یہ کہ انشاء کے زمانے تک دہلی اور لکھنؤ میں مختلف الفاظ کا جو املا رواج پا گیا تھا، ان میں جس مقام کا املا درست تھا، اسے جائز قرار دیا اور جس جگہ کا املا غلط تھا اسے ترک کر دیا۔ اسی طرح بہت سے مصادر، افعال والفاظ کہ جن کا چلن تھا، مگر وہ اچھے نہ لگتے تھے ان کا املا بدل کر بہتر کیا۔ ناسخ نے الفاظ کی تراش خراش اور درستی کرنے میں بڑی محنت اور لگن سے کام لیا۔ جس کی پیروی ہر آنے والے نے کی اور یہ بہت بڑا اعزاز ہے۔

غالب کا املا اور خصوصیات

غالب کے دور تک آتے آتے اردو زبان بہت صاف اور رواں ہو گئی تھی۔ زبان اگرچہ مکمل تشکیلی روپ میں آچکی تھی۔ تاہم اردو الفاظ کا املا بے پروائی کا شکار رہا۔

اگر چہ کچھ شعراء نے انفرادی طور پر اردو املا پر خصوصی توجہ دی اور اپنے شاگردوں کو بھی اس امر کی طرف مبذول کیا لیکن اس کے باوجود نثری و شعری شائع شدہ کتب میں اختلاف املا سامنے آنے لگا۔

عہد غالب اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اس دور میں پہلی بار املا کے مسائل پہلی بار سنجیدگی سے اہل علم کی توجہ کا مرکز بننے لگے۔ اس کی وجہ ممکن ہے یہ ہو کہ اس دور میں چھاپے خانے کے قیام کے باعث کتابوں کی طباعت کی رفتار خاصی تیز ہوگئی تھی۔ برطانوی حکومت کی انتظامیہ اور تعلیمی نظام میں اردو کو مرکزی حیثیت حاصل ہوگئی تھی اور اردو پڑھنے والوں کا حلقہ خاصا وسیع ہوگیا تھا۔ انہی وجوہات کی بنا پر اس دور میں اردو املا میں بعض اہم تبدیلیاں ہوئیں۔

اس حوالے سے خلیق انجم رقمطراز ہیں:

> ''غالب ہی کے زمانے میں امیر مینائی نے اپنی کتابوں میں املا کا ایسا اہتمام کیا کہ ان کی کتابوں پر ایک نظر ڈالنے ہی سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ اردو املا کی معیار بندی کی کوشش کی جارہی ہے''۔ [6]

خود مرزا غالب بھی ان تبدیلیوں سے پوری طرح آگاہ تھے۔ اسی لیے انہوں نے اپنے بعض شاگردوں کو املا کے بارے میں ہدایات دی ہیں۔ جنہیں پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کی کوشش یہ تھی کہ ان کے شاگرد درست املا لکھیں۔ چنانچہ وہ منشی بہاری لال مشتاق کو لکھتے ہیں:

> ''چونکہ تم کو مشاہدہ اخبار اطراف اور خود اپنے مطبع کی عبارت کا شغل تحریر ہمیشہ رہتا ہے۔ بہ تقلید اور انشا پردازوں کے تمہاری عبارت میں بھی املا کی غلطیاں ہوتی ہیں۔ میں تم کو جابجا آگاہ کرتا رہتا ہوں۔ خدا چاہے تو املا کی غلطی کا ملکہ بالکل

زائل ہو جائے''۔ ۷

املا کے بارے میں غالب کی یہ ہدایات پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ غالب اردو املا پر بہت توجہ دیتے تھے۔ حالانکہ صورتحال اس کے برعکس ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ غالب اس سلسلے میں خاصے غیر محتاط تھے۔

غالب کی املا کی خصوصیات کے تفصیلی ذکر سے قبل یہ بنیادی اصول بتا دینا ضروری ہے کہ اگر ایک لفظ کا املا مخصوص طریقے سے رائج ہے اور کوئی شخص اس کے خلاف لکھے تو وہ غلط املا ہے۔ مثلاً ''کرسی'' کو ''کرصی'' لکھا جائے اور ''سرور ونشاط'' کو ''صرور ونشات'' لکھیں، تو یہ غلط املا ہے۔ پھر لفظ میں شامل حروف کو ان کے درست مقام پر لکھنا بھی املا میں اہمیت کا حامل ہے جیسے لفظ ''طبیعت'' میں ''ط۔ب۔ی۔ع۔ت'' صحیح ترتیب ہے جسے اکثر اوقات ''طبعیت'' یعنی ''ط۔ب۔ع۔ی۔ت'' لکھ دیا جاتا ہے، جو غلط ہے، اسی طرح لفظ ''رجحان'' میں حروف کی صحیح ترتیب ''ر۔ج۔ح۔ا۔ن'' ہے، جسے اکثر لوگ ''رحجان'' یعنی ''ر۔ح۔ج۔ا۔ن'' لکھ جاتے ہیں۔

خطوط غالب کی عکسی نقول کے مطالعے سے غالب کی املا کی درج ذیل خصوصیات سامنے آتی ہیں۔

۱۔ الفاظ کو ملا کر لکھنے کا رجحان:

جدید املا میں کوشش کی جاتی ہے کہ زیادہ سے زیادہ الفاظ کو الگ الگ لکھا جائے جبکہ قدیم املا میں الفاظ کو ملا کر لکھنے کا رجحان عام تھا۔ غالب املا کی قدیم روش سے متاثر نظر آتے ہیں۔ ان کے ہاں الفاظ کو ملا کر لکھنے کا رجحان بہت زیادہ ہے۔ مثلاً یوسف علی خان عزیز کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''اہل یورپ اس کو مونث بولتی ہیں۔ خیر میری زبان پر ہے، وہ میں لکہد یتا ہوں۔ اس بابمیں کسکا کلام حجت اور برہان نہیں ہی''۔ ۸

اسی طرح 18 جنوری 1864 کے ایک خط میں میر بندہ علی خان عرف مرزا میر کو لکھتے ہیں:

''میر بندہ علی خان عرف مرزا میر کو غالب بے برگ و نوا کا
سلام پہنچی .... میرا باپ عبداللہ بیگخان عرف مرزا دولہہ
مہاراو رراجا بختاورسنگہ بہادر کے رفاقتمیں مارا گیا''۔ ۹

مولانا عباس رفعت کو ایک خط مرقومہ 4 نومبر 1861ء میں اپنی ایک غزل کے
دو اشعار یوں درج کیے ہیں:

سب کہان کچہہ لالہ و گل مین نمایان ہو گئین
صورتین کہا خاکمین ہونگے کہ پنہاں ہو گئین
ہار تین ہمکو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگار طاق نسیان ہو گئین ۱۰

درج بالا مثالوں میں اسکو، خاکمین، ہمکو، بیگخان، علیخان، رفاقتمین، بابمین،
لکہدیتا، کسکا ایسے الفاظ ہیں جو الگ الگ لکھے جاتے ہیں۔

مزید امثال:

نوابصاحب۔ بیگمصاحبہ۔ فصلربیع۔ ہنڈویکا۔ نکروں۔ نگیا۔ جوابمین۔ غزلونکو۔
اُلٹے۔ اُتے۔

۲۔ یائے معروف اور یائے مجہول:

اردو کے قدیم املا میں یائے معروف اور یائے مجہول میں جدید دور کی طرح فرق نہیں کیا جاتا تھا۔ اس معاملے میں املا سے زیادہ فن خوش خطی کا خیال رکھا جاتا تھا۔ اسی لیے یائے معروف کی جگہ یائے مجہول اور یائے مجہول کی جگہ یائے معروف لکھنا عام تھا۔ اس کا ایک بڑا نقصان یہ ہوا کہ قدیم متون میں معلوم نہیں ہو پاتا کہ مصنف بعض الفاظ کا تلفظ کس طرح کرتا تھا اور کبھی کبھی ہمیں یہ بھی معلوم نہیں ہو پاتا کہ مصنف کسی مخصوص لفظ کو مذکر لکھتا ہے یا مؤنث۔

غالب کے ہاتھ کی لکھی تحریروں کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ غالب نے بھی یائے معروف اور یائے مجہول میں بالکل فرق نہیں کیا۔ اگرچہ غالب کے زمانے میں ان دونوں میں تفریق شروع ہو چکی تھی لیکن کچھ لوگ اس کی پابندی کرتے تھے اور کچھ نہیں ''عود ہندی'' اور ''اردوئے معلّٰی'' کے پہلے ایڈیشن تقریباً ایک ہی زمانے میں شائع ہوئے ہیں۔ ''عود ہندی'' میں یائے مجہول اور یائے معروف میں کوئی فرق نہیں کیا گیا۔ جبکہ ''اردوئے معلّٰی'' میں اس کا پورا خیال رکھا گیا ہے۔ مثلاً
سید انور سجاد مرزا کو لکھتے ہیں:

''خوبی دین و دنیا تمکو ارزانی تمہاری خط کی دیکھنی سے آنکھین روشن ہوگئیں''۔ ۱۱

مولوی ضیاء الدین خان ضیا دہلوی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''پارسیان سابق جو جانتی نہتی کہ فاعل کسکو کہتی ہین اور جمع کس مرض کا نام ہی، امر کا صیغہ کون جانور ہی''۔ ۱۲

مولوی صاحب کے نام ایک اور خط میں یوں رقمطراز ہیں:

''اچھوں کے ساتھہ سب بھلائے کرتے ہیں بُرون کے ساتھہ نیکی کرنے جوانمردے ہے''۔ ۱۳

۳۔ اعراب بالحروف:

ترکی رسم الخط میں اعراب بالحروف کا قاعدہ ہے یعنی اگر لفظ کے پہلے صوتی رکن میں ضمہ ہے، تو اسے واؤ سے بدل دیا جاتا ہے۔ قدیم اردو املا میں بھی یہی طریقہ رائج تھا جو ممکن ہے ترکی رسم الخط سے لیا گیا ہو۔ غالب کے زمانے میں واؤ کے بدلے فارسی پیش کا استعمال کر کے ''اوس'' اور ''اون'' وغیرہ کو اُس اور اُن لکھا جانے لگا تھا۔ غالب نے اس نئے طریقے کو نہیں اپنایا۔ ان کے ہاں اعراب بالحروف کی یہ اشکال ملتی ہیں:

اوس۔ اون۔ اونھوں۔ اوترنا۔ اوٹھنا۔ پونچھتا۔ اودھر۔ اوتنا۔ اوتنی۔

محمود مرزا کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''جو کچہہ واقع ہوا، اوسکو سمجہہ اب میں اونکو ایکخط جداگانہ لکہا ہے''۔ ۱۴؎

مولوی ضیاء الدین خان ضیا دہلوی کو لکھتے ہیں:

''مین اون سکو یا اوتمیں سے مختص فلاں و بہمان کو اپنا مطاع کیونکر جانوں اور کسی دلیل سے اونکی تحکم کو مانوں''۔ ۱۵؎

18 جولائی 1863ء کے ایک مکتوب میں نواب علاء الدین علائی کو لکھا ہے:

''مجہ پر سے یہ تکلیف اونہوالو اور تم اس زمین مین چند شعر کہہ کر بہیج دو''۔ ۱۶؎

۴۔ پیش کا استعمال:

غالب واؤ معروف، واؤ مجہول، پیش معروف اور پیش مجہول پر التزاماً فارسی پیش لگاتے ہیں۔ مثلاً

تُم۔طُرفہ۔دُو۔سُر۔کُھل۔تُو۔جُرم۔چُکا۔رہُو۔جُو۔

مولانا محمد نعیم الحق آزاد کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''پیرو مرشد کیا حکم ہوتا ہی احمق بنکر چُپ ہُو رہُون یا جواز روئے کشف یقینے مجہ پر جانے ہوا ہے وہ کہون۔ اول رجب مین نواز شنا سہ آپ نے کب بہجا؟ آخر میرے پاس پہنچ ہی گیا یہ جواب بہیجا اگر روانہ ہُوا ہُوتا تو وہ بہی پہنچ گیا ہوتا''۔ ۱۷؎

مرزا ہرگوپال تفتہ کو ایک خط میں لکھا ہے:

''اسمیں تُو تین ٹکڑی کا لف ونشر ہے'' ۱۸؎

نواب سید محمد یوسف علی خاں بہادر ناظم کے نام ایک خط میں رقمطراز ہیں:

''اگر وہی تخلص منظور رہُو تُو بہت مبارک تم سلامت رہُو

قیامت تک''۔ ۱۹

نواب سید محمد یوسف علی خان ہی کے نام ایک اور خط میں لکھا ہے:

''ایکخط مشتمل اپنی حال پر اور ایک خط جناب بیگمصاحبہ وقبلہ مغفورہ کے تقریب مین روانا کر چکا ہون''۔ ۲۰

۵۔ **ہاکار آوازوں کی لکھاوٹ:**

اردو کی ہاکار آوازیں خالص ہند آریائی ہیں اور تعداد میں گیارہ ہیں، جو یہ ہیں:

بھ۔پھ۔تھ۔ٹھ۔جھ۔چھ۔دھ۔ڈھ۔۔ڑھ۔کھ۔گھ۔

فارسی زبان میں ہاکار آوازیں نہیں ہیں۔س لیے جب ان آوازوں والے الفاظ کو فارسی رسم الخط میں لکھا گیا، تو خاصی دقت ہوئی۔ ابتداء میں ہاکار آوازوں کے تحریری اظہار کے لیے ہائے ملفوظ کا ستعمال کیا گیا۔ غالب ہی کے عہد میں ان آواروں کے لیے ہائے مخلوط یعنی ''دوچشمی ھ'' ایجاد کی گئی۔ غالب کے ہاں ''ھ'' کا استعمال بہت کم ہوا ہے۔ان کی املا میں ہاکار آواروں کی مختلف اشکال ملتی ہیں:

i۔ اگر ہائے مخلوط لفظ کے شروع میں آئے تو غالب اس طرح املا کرتے ہیں۔

بہوکا (بھوکا) بہاری (بھاری) کہانا (کھانا)

گہر (گھر) تہوڑا (تھوڑا)

اس سلسلے میں خطوط غالب سے کچھ مثالیں دیکھتے ہیں:

''بہائی سے دو سوال ہیں''۔ ۲۱

یہ خط نواب امین الدین احمد خان کو لکھا تھا جبکہ نواب حسین مرزا کے نام ایک خط میں رقمطراز ہیں:

''کل رضا شاہ کی زبانی معلوم ہوا کہ بہابہی صاحب نے وہ خط مہر رستم علیکو دیا'' ۲۲

ii۔ ہائے مخلوط لفظ کے درمیان ہو تو اس طرح لکھتے تھے:

رکہی (رکھی)	اکہاڑ (اکھاڑ)	بوڑ ہا (بوڑھا)
پڑ ہا (پڑھا)	آنکہیں (آنکھیں)	ہاتی (ہاتھی)

''میں نونداے کو یہ خط حرف بحرف پڑ ہالا یا ہوں''۔ ۲۳؎

(خط بنام نواب حسین مرزا)

''غزل کے پسند آنی نی میری سخنورے کا رتبہ بڑ ہایا''۔ ۲۴؎

(خط بنام نواب کلب علی خاں)

iii۔ اگر ہا کار آواز لفظ کے آخر میں آئے تو اس کی مختلف شکلیں ملتی ہیں۔

اودہ (اودھ)	پڑہ (پڑھ)	باندہ (باندھ)
بڑہ (بڑھ)	چڑہ (چڑھ)	

28 جولائی 1859ء کے ایک خط میں نواب حسین مرزا کو لکھتے ہیں:

''اونہون نے کہا کہ تم دیکہہ کر پڑہ کر اپنے آدمیکے بات کاشے ناتہہ کے پاس بہیجدینا''۔ ۲۵؎

iv۔ کبھی ہائے ملفوظ اور ہائے مختفی دونوں کا استعمال کیا ہے:

دیکہہ (دیکھ)	ہاتہہ (ہاتھ)	مجبہ (مجھ)
ساتہہ (ساتھ)	سمجہہ (سمجھ)	جگہہ (جگہ)
کہہ (کہ)۔		

غالب کا ایک خط اس کی مثال کے لیے درج ہے:

''اس حقیقت پر کہ نولکشور نواب ضیاء الدین خان سے واسطی انطباع کے لیگیب جب یہ واقع نہوا، تو اب اوسکو نکال ڈالوں اور او سکے جوکئی نثر یئے اور ہین وہ لکہہ دوں''۔ ۲۶؎

(خط بنام نواب امین الدین احمد)

v۔ بعض الفاظ کا املا اس طرح بھی کیا ہے کہ لفظ کے آخر میں آنے والی ہائے مخلوط کو

سادہ بندشی آوازوں سے بدل کر اس میں ہائے مختفی کا اضافہ کردیا ہے۔ مثلاً

مجہ (مجھ)　　تجہ (تجھ)　　سمجہ (سمجھ)

۷ا۔　اور کبھی لفظ کے آخر میں آنے والی ہائے مخلوط کو صرف سادہ بندشی آوازوں سے بدل دیتے ہیں:

بات (ہاتھ)　　رت (رتھ)　　میرٹ (میرٹھ)۔

۶۔　لفظ کے آخر میں الف یا ہائے مختفی:

فارسی میں ایسے الفاظ کی تعداد اچھی خاصی ہے جن کے آخر میں تلفظ الف کا ہے لیکن انہیں ہائے مختفی سے لکھتے ہیں۔ ممکن ہے ایران میں ہائے مختفی اور الف میں فرق رہا ہو لیکن ہندوستان میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اس لیے اردو میں فارسی کے کچھ ایسے الفاظ جن کے آخر میں اصلاً ہائے مختفی یا ہائے ملفوظ تھی، الف سے لکھے جانے لگے، اور بعض اردو الفاظ جنہیں الف سے لکھنا چاہیے تھا، ہائے مختفی سے لکھے گئے۔ اگر ہر اردو لکھنے والا اس طریقے کو اپنا لیتا تو پھر یہی املا رائج ہو جاتا۔ ہوا یہ کہ کچھ لوگ تو ہائے مختفی پر ختم ہونے والے فارسی الفاظ کو ہائے مختفی سے لکھتے رہے اور کچھ نے الف سے لکھنا شروع کردیا۔ اس طرح کچھ لوگوں نے بعض اردو الفاظ کو فارسی رسم الخط کے انداز پر ہائے مختفی سے لکھنا شروع کردیا۔

غالب کے ہاں ایسے الفاظ کی املا کی مختلف صورتیں ملتی ہیں۔ غالب اردو کے بعض الفاظ کو الف ہی سے لکھتے ہیں جیسے: پتا۔ مہینا۔ بھروسا۔ کمرا۔

ایک مثال خطوط غالب سے پیش ہے:۔

25 ستمبر 1866ء کو چودھری عبدالغفور سرور کو لکھتے ہیں:

''میں تو خدمت بجا لایا مگر اس کے صلہ مین تین باتین چاہتا ہوں۔ ایک تو یہ آرہ مین مولوی سید فرزندلصمد کے مکان کا پتا مجہ لکہہ بہیجو''۔ ۲۷

لیکن بعض اردو الفاظ کو ہائے مختفی یا ہائے ملفوظ سے لکھتے ہیں:

لالہ۔ پودینہ۔ راجہ۔ کلکتہ۔ پرچہ۔ تھانہ۔ چبوترہ۔ کیوڑہ۔

خطوط غالب سے ایسی دو مثالیں پیش خدمت ہیں:

مہاراجہ سردار سنگھ والی بیکانیر کو 1859ء جنوری میں لکھتے ہیں:

''بحضور وافر السرور جناب سری مہاراجہ صاحب''۔ ۲۸

اسی طرح سید سجاد مرزا کو اکتوبر۔ دسمبر 1865ء کے مرقومہ خط میں لکھا ہے:

''تمہاری بار باقر میرزا تحصیلدارے، تحصیلدارے پکارتے
تھی یہاں معلوم ہُوا کی تمام قلمرو میں ۶ تحصیلداریاں اور ۶ تہانہ
داریاں ہیں''۔ ۲۸

یہ تو اردو الفاظ کی مثالیں تھیں۔ بعض فارسی الفاظ کو فارسی رسم الخط میں ان کے املا کے برخلاف غالبؔ الف سے لکھتے ہیں۔ جیسے: چھاپ خانا۔ خاکا۔ نقشا۔

۷۔ <u>نون غنہ اور نون ساکن:</u>

غالب کے زمانے تک عام رواج تھا کہ جن الفاظ کے آخر میں ''ن'' آتا ہو، چاہے وہ نون غنہ ہو، ساکن ہو، دونوں صورتوں میں نون غنہ سے لکھتے تھے۔ مثلاً:

ہون۔ مین۔ آون۔ نہین۔ شادیان۔ نگران۔ کرین۔
لوگون۔ فرمائین۔ اٹھائین۔

نواب سید محمد یوسف علی خان بہادر ناظم کو خط میں لکھتے ہیں:

''آداب بجالاتا ہون غزلوںکے مسودات صاف کرکر حضور مین
بھیجتا ہون۔ مسودات اپنی پاس رہنے دئی ہین۔ اس نظر سے
اگر احیاناً ڈاکمین لفافہ تلف ہو جائے تو مین پہر اسکو صاف کر
کے بہیجدون''۔ ۲۹

یوسف علی خان بہادر ناظم کو ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

''آداب نیاز بجالا کر عرض کرتا ہون، سو روپیہ کے ہنڈوے

بابت مصارف ماہ نومبر 1859ء پہنچے اور روپیہ وصول مین آیا
اور صرف ہو گیا اور مین بدستور بہو کا ننگا رہا تم سے نکہون تو کس
سے کہون''۔ ۳۰؎

۸۔ **بعض الفاظ کا املا اور ان کا تلفظ:**

کسی بھی متن کی بنیاد پر اس کے مصنف کا تلفظ کا اندازہ لگانا ممکن نہیں ہے کیونکہ ضروری نہیں کہ الفاظ کے تلفظ اور ان کے املا میں مطابقت ہو۔ غالب کی تحریروں میں بعض الفاظ کا املا اس طرح لکھا گیا ہے کہ جن پر شبہ ہوتا ہے کہ غالب ان کے تلفظ بھی اسی طرح کرتے تھے۔ اگرچہ اس معاملے میں یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

i۔ تڑپنا:

قدیم اردو میں اس لفظ کا تلفظ ''تڑپھنا'' ہے۔ غالب بھی اسی تلفظ کو ترجیح دیتے تھے۔ قاضی عبدالجلیل جنون بریلوی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

'' 'تڑپھنا' ترجمہ تپیدن کا املا یوں ہے نہ 'تڑپنا' ہاے
فارسی اور نون کے درمیان ہائے مخلوط التلفظ ضرور ہے''۔ ۳۱؎

ii۔ گاؤں اور پاؤں:

پاؤں اور گاؤں کو غالب ہمیشہ ''پانو'' اور ''گانو'' لکھتے تھے۔ ان کے نزدیک یہی املا درست تھا۔ مثلاً:

قاضی عبدالجلیل جنون بریلوی نے ایک خط میں پاؤں لکھ دیا تو 22 فروری 1861ء کے خط میں انہیں تنبیہ کرتے ہیں:

'' ننگے پاؤں ''واؤ'' کے ضمے کو اتباع کیسا
؟.......... پاؤں کی یہ املا غلط۔ پانو، گانو، چھانو درست
ہے''۔ ۳۲؎

iii۔ گڑ پنکھ:

اس لفظ کو غالب نے ''گڑہ پھنک'' لکھا ہے لیکن خطوط غالب میں یہ لفظ صرف ایک بار آیا ہے۔ اس لیے یہ کہنا مشکل ہے کہ یہ سہو کتابت ہے یا غالب کے نزدیک یہی املا درست تھی۔

یہ لفظ نواب حسین مرزا کے نام ایک خط مرقومہ 18 جون 1859ء میں آیا ہے، لکھتے ہیں:

''آج صبح کو سردار سنگھ والد جگت سنگھ میری پاس آئے تھے۔
تمہاری مکان کا پتا لکھوا کر لے گئے ہین شاید تمکو خط لکھین۔ میر
عنایت حسین صاحب ''گڑہ پھنک'' بنکر اڑ گئے''۔ ۳۳؎

iv۔ سونچ، گھانس، چانول:

دہلی میں بعض مصوتوں کو انفیانے کا رجحان عام تھا۔ آج بھی دلی کی کرخنداری بولی میں گھانس، چانول، ہنیچنا عام ہیں۔ غالب نے ہر جگہ سونچ لکھا ہے۔ ایک مطبوعہ خط میں چانول ملتا ہے۔ ایک جگہ ''بوٹے'' کے بجائے بونٹے بھی لکھا ہے۔

15 نومبر 1866ء کے مرقومہ خط میں نواب امین الدین خان احمد کو لکھتے ہیں:

''آج تک سونچتا رہا...................''۔ ۳۴؎

حکیم غلام نجف خان کو لکھتے ہیں:

''میان! چانول برے، بڑھتے نہین''۔ ۳۵؎

v۔ ذ اور ز:

غالب کا دعویٰ تھا کہ فارسی میں ''ذ'' نہیں ہے، اس لیے وہ تمام فارسی الفاظ ''ز'' سے لکھتے تھے۔ گذشتن، گذاشتن، گذاردن اور پذیرفتن اور ان کے مشتقات مثلاً گذشتہ، سرگذشت، گذرگاہ، درگذر وغیرہ کو غالب ''ذ'' ہی سے لکھتے تھے۔ غالب عربی لفظ ''ذرہ'' کو بھی ''زرہ'' ہی لکھتے تھے۔

vi۔ بوڑھا اور گاڑی:

غالب کی تحریروں میں یہ الفاظ اور خاص طور سے لفظ بوڑھا کثرت سے آیا ہے اور عام طور سے ان دونوں الفاظ کے املا ''بوڑھا'' اور گاڑی کیا گیا ہے۔ لیکن کبھی کبھی بوڈھا اور گاڈی بھی ملتے ہیں۔ ممکن ہے کہ غالب ان الفاظ کا تلفظ اسی طرح کرتے ہوں۔

۹۔ <u>بعض حروف کو ملا کر لکھنے کا رجحان:</u>

غالب ایک ہی لفظ کے حروف کو بھی بعض اوقات ملا کر لکھ دیتے تھے۔ جنہیں جدید املا میں لازمی طور پر الگ الگ لکھا جاتا ہے۔ مثلاً

دو	(دو)	د اور و ملا کر۔
بہادر	(بہادُر)	ا اور د ملا کر۔
موجو	(موجود)	و اور د ملا کر۔
زیادہ	(زیادہ)	ا اور د اور ہ ملا کر۔
حل	(حال)	ا اور ل ملا کر۔

۱۰۔ <u>معکوسی آوازیں:</u>

چونکہ فارسی میں معکوسی آوازیں نہیں ہیں، اس لیے فارسی رسم الخط میں ان آوازوں کو تحریری روپ میں دینے میں خاصی پریشانی ہوئی۔ قدیم اردو املا میں تمام معکوسی آوازوں کے لیے قریب المخرج آوازوں کے مصمتے پر تین نقطے بنا دیا کرتے تھے۔ مثلاً

ٺ (ٹ)	ٺھ (ٹھ)	ڎ (ڈ)
ڎھ (ڈھ)	ڗ (ڑ)	ڎھ (ڈھ)

تین نقطے لگانے سے ٹ اور ث میں فرق مشکل ہوتا تھا کیونکہ دونوں پر تین نقطے ہوتے تھے اس لیے شاید نقطوں کی تعداد بڑھا کر چار کر دی گئیں۔ ہمیں غالب کے املا میں اس کی مختلف صورتیں ملتی ہیں۔

کہیں غالب کچھ معکوسی آوازوں پر چار نقطے لگاتے ہیں اور کچھ پر ''ط'' علامت لگاتے ہیں ۔ مثلاً وہ ٹ اور ٹھ پر چار نقطے لگاتے ہیں لیکن ڈ، ڈھ، ڑ، اور ڑھ پر ''ط'' علامت بناتے ہیں ۔ مثلاً:

18 جولائی 1862ء کے ایک خط میں نواب علاء الدین احمد خان علائی کو لکھتے ہیں:

''مجھ پر سے یہ تکلیف اونہوالو اور تم اس زمین مین چند شعر کہہ کر بہیج دو''۔ ۳۶

اس خط میں غالب نے اپنی مشہور غزل:

''نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے''

بھی تحریر کی ہے۔ اس غزل کے ایک شعر میں معکوسی آوازوں کی املا دیکھیے:

بوجھہ وہ سر سے گرا ہی کہ اوٹھائے نہ اوٹھے
کام وہ آن پڑا ہے کہ بنائی نہ بنے ۳۷

انگریزی الفاظ کا تلفظ، املا اور اردو ترجمہ

ہندوستان پر انگریزوں کے سیاسی اقتدار کی وجہ سے ہندوستانیوں کے لیے انگریزی اجنبی زبان نہ رہی تھی ۔ دہلی کالج میں انگریزی ایک مضمون کی حیثیت سے پڑھائی جارہی تھی جس کی وجہ سے ہندوستان میں انگریزی داں طبقہ پیدا ہو چکا تھا۔ ثقافتی سطح پر انگریزی سے الفاظ مستعار لینے کا عمل بہت پہلے شروع ہو چکا تھا۔ انتظامیہ اور اردو اخبارات میں انگریزی الفاظ اور اصطلاحات کا استعمال عام تھا۔ ان انگریزی الفاظ کا اردو میں ترجمہ کرلیا گیا تھا لیکن بیشتر انگریزی الفاظ اردو میں لے لیے گئے ہیں ان مستعار الفاظ میں صوتی سطح پر بہت سی تبدیلیاں وجود میں آئیں۔

غالب کے انگریزوں سے بہت گہرے مراسم تھے ۔ انگریزوں میں غالب کے شاگرد، معتقد، دوست، مداح اور ممدوح، سب ہی طرح کے لوگ تھے۔ پنشن کے مقدمے

کی وجہ سے زندگی بھر غالب کی انگریز حکومت سے مراسلت رہی ۔ ان خطوط کا مسودہ عام طور سے غالب فارسی میں لکھتے اور انگریزی میں ترجمہ کرا کے بھیجتے ۔

غالب نے فارسی اور اردو نظم ونثر دونوں میں خاصی بڑی تعداد میں انگریزی الفاظ اور بعض انگریزی الفاظ کے اردو ترجموں کا بے تکلف استعمال کیا ہے ۔ یہ کہنا تو مشکل ہے کہ غالب انگریزی الفاظ کا تلفظ کس طرح کرتے تھے ۔ ہاں ان الفاظ کا املا غالب جس طرح کرتے تھے، اس سے تلفظ کا تھوڑا بہت اندازہ کیا جا سکتا ہے :۔

i ۔ انگریزی الفاظ کے اردو تراجم :

یہ انگریزی الفاظ کے وہ اردو ترجمے ہیں جو غالب نے استعمال کیے تاہم یہ کہنا مشکل ہے کہ ترجمے غالب نے خود کیے تھے یا ان کے عہد میں رائج تھے :

Telegram	تار برقی، تار بجلی
Steamer	دخانی جہاز
Match	انگریزی دیا سلائی
Martial Law	جرنیلی بندوبست
Governor-General	حاکم اکبر
Photograph	آئینہ/عکس کی تصویر
Post master General	بڑا پوسٹ ماسٹر
Division	کمشنری
Registered Letter	رجسٹری دار خط

ii ۔ غالب کا مروجہ تلفظ سے مختلف تلفظ :

غالب نے بعض انگریزی الفاظ کا املا اس طرح کیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ غالب ان الفاظ کا تلفظ، مروجہ تلفظ سے بہت مختلف کرتے تھے ۔

Lord	لارڈ

پان ٹوٹی — Town Duty

سکرتر یا سکرتری — Secretary

گورمنٹ — Government

لیکور — Liquor

برگڈیر — Brigadier

بارک — Barrack

پنسن — Pension

کمپ — Camp

ٹپن — Tiffin

رپوٹ — Report

باہمی مشورہ — Council

iii۔ انگریزی الفاظ کی صوتی تبدیلی:

کلکٹری — Collectorate

رجسٹری — Registered

بکس — Box

اسپتال — Hospital

iv۔ اردو کے لیے غالب کا ناقابل قبول املا:

بعض الفاظ کا جو املا غالب نے کیا ہے، وہ اردو کے لیے قابل قبول نہیں رہا۔ مثلاً:

اجنٹ — Agent

لمبر — Number

اشامپ — Stamp

چک	Cheque
سارتی فکٹ	Certificate
اسٹیسن	Station
رسیڈنٹ	Resident

۷۔ موجودہ املا سے مماثل غالب کا املا:

اب وہ انگریزی لفظ ملاحظہ ہوں جن کی املا آج بھی تقریباً وہی ہے جو غالب کی تحریروں میں ملتی ہے۔

ٹکٹ	Ticket
ڈاکٹر	Doctor
انکم ٹیکس	Income Tax
پارسل	Parcel
ڈپٹی	Deputy
اگریمنٹ/گریمنٹ	Agreement

خلاصہ بحث یہ کہ:

خطوط غالب نہ صرف غالب کی شخصیت و سیرت، زندگی کے آئینہ دار ہیں بلکہ اپنے عہد کے سیاسی وتہذیبی مرقعے بھی ہیں۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ بلحاظ ''تاریخ زبان اردو'' کے ارتقائی سفر میں یہ خطوط سنگ میل کا کام دیتے ہیں اور ہمیں زبان کی موجودہ صورت کی شناخت میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔

حوالہ جاتی و مطالعاتی کتب

۱۔ مسعود حسین خان، پروفیسر۔''قصہ تاریخ زبان اردو''، سرسید بکڈپو، علی گڑھ، 1970ء۔ص:114۔

۲۔ نورالحسن ہاشمی، ڈاکٹر۔''دلی کا دبستان شاعری''۔(ترمیم شدہ)، بک ٹاک، لاہور۔1991ء۔ص:66۔

۳۔ مرزا خلیل احمد بیگ (مرتبہ)،''اردو زبان کی تاریخ''۔طبع اول، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ۔1995ء، ص:163۔

۴۔ نورالحسن ہاشمی، ڈاکٹر۔''دلی کا دبستان شاعری''۔(ترمیم شدہ)، بک ٹاک، لاہور۔1991ء۔ص:79۔

۵۔ مرزا خلیل احمد بیگ (مرتبہ)،''اردو زبان کی تاریخ''۔طبع اول، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ۔1995ء، ص:170۔

۶۔ خلیق انجم (مرتبہ)،''غالب کے خطوط''(حصہ اول) ، ص:62۔

۷۔ غلام رسول مہر، مولانا۔(مرتبہ)،''خطوط غالب''۔شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور۔بار ہفتم 1993ء، ص:496۔

۸۔ خلیق انجم (مرتبہ)،''غالب کے خطوط''(جلد دوم) ، انجمن ترقی اردو، پاکستان، طبع دوم 1998ء، ص:803۔

۹۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:806۔

۱۰۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:733۔

۱۱۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:813۔

۱۲۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:742۔

۱۳۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:749۔

۱۴۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:735۔

۱۵۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:742۔

۱۶۔ ایضاً۔(جلد اول)، ص:388۔

۱۷۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:725۔

۱۸۔ ایضاً۔(جلد اول)، ص:241۔

۱۹۔ ایضاً۔(جلد سوم)، ص:1262۔

۲۰۔ ایضاً۔(جلد سوم)، ص:1266۔

۲۱۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:692۔

۲۲۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:676۔

۲۳۔ ایضاً۔(جلد سوم)، ص:1288۔

۲۴۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:676۔

۲۵۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:692۔

۲۶۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:617۔

۲۷۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:750۔

۲۸۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:814۔

۲۹۔ ایضاً۔(جلد سوم)، ص:1269۔

۳۰۔ ایضاً۔(جلد چہارم)، 1995ء،ص:1502۔

۳۱۔ ایضاً۔(جلد چہارم)، ص:1499۔

۳۲۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:672۔

۳۳۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:688۔

۳۴۔ ایضاً۔(جلد دوم)، ص:638۔

۳۵۔ ایضاً۔(جلداول)، ص:388۔

۳۶۔ ایضاً۔(جلداول)، ص:390۔

۳۷۔ ایضاً۔(جلداول)، ص:401۔

۳۸۔ محمد حسین آزاد، مولانا۔''آب حیات''۔مکتبہ عالیہ، اردو۔1990ء۔

۳۹۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر۔''وجہی سے عبدالحق تک''سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ 1996ء۔

۴۰۔ سلیم اختر، ڈاکٹر۔''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۴۱۔ اعجاز حسین، ڈاکٹر۔''مختصر تاریخ ادب اردو''۔اردو اکیڈمی، سندھ، کراچی۔ طبع سوم 1971ء۔

۴۲۔ ابواللیث صدیقی۔''لکھنؤ کا دبستان شاعری''، غضنفر اکیڈمی پاکستان، کراچی۔

۴۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر۔''تاریخ ادب اردو'' (جلد دوم)، انجمن ترقی اردو، لاہور۔طبع سوم 1994ء۔

۴۴۔ جمیل احمد انجم، پروفیسر۔''تاریخ زبان و ادب اردو'' ۔علمی کتاب خانہ، لاہور۔

سی۔ای۔ڈبلیواولڈہام
ترجمہ: پروفیسر رفیق بیگ

سر رچرڈ کارنیک ٹمپل

(بی ٹی، سی بی، سی آئی ای، ایف بی اے، ایف ایس اے)

کی یاد میں

3 مارچ 1931ء کو سوئزرلینڈ میں ٹیری ٹیٹ (Territet) کا مقام پر سر آر۔سی۔ٹمپل کے انتقال سے ہندوستان اپنے ایک مخلص دوست اور مشرقی علوم وتحقیق کے زبردست سرپرست سے محروم ہوگیا، جن کی زندگی کا بیشتر حصہ ان علوم کے مطالعے اور ہندوستان اور مشرق کی متنوع تہذیبوں سے متعلق تحقیق کی حوصلہ افزائی کے لیے وقف تھا۔ ہندوستان، جہاں وہ پیدا ہوئے، جہاں 35 سال تک انہوں نے مختلف حیثیتوں سے خدمات سرانجام دیں...... اس کے لوگوں سے وہ آخری دم تک محبت کرتے رہے وہ ایک ممتاز منتظم سر رچرڈ ٹمپل بی ٹی، جی سی ایس آئی کے صاحبزادے تھے۔ 15 اکتوبر 1850ء کو الہٰ آباد میں پیدا ہوئے جہاں اس وقت ان کے والد سول سروس میں ایک جونیر ممبر کی حیثیت سے کام کررہے تھے۔ ہیرو (Harrow) اور ٹرینٹی ہال کیمبرج میں تعلیم حاصل کرنے کے بعد انہوں نے 1871ء میں رائل سکاٹس فیوزیلیئر (Royal Scots Fusiliers) میں شمولیت اختیار کرلی اور ہندوستان چلے آئے جہاں ان کے والد گورنر جنرل کی کونسل کے مالیاتی رکن تھے۔ چند سال کے بعد وہ انڈین آرمی کی بنگال اسٹاف کور میں بھرتی ہوگئے اور 38ڈوگرا اور فرسٹ گورکھا میں خدمات سرانجام دیں۔ دوسری افغان جنگ (1878ء-79ء) کے بعد جس میں نمایاں کارکردگی پر انہیں تمغے سے نوازا گیا اور سرکاری دستاویزات میں ان کا تذکرہ کیا گیا، انہیں پنجاب میں کنٹونمنٹ مجسٹریٹ کی حیثیت سے تعینات کیا گیا، جہاں انہوں نے چند برسوں تک کام کیا۔ اس دوران میں

انہوں نے تحقیقی کاوشوں سے بہت سا مواد اکٹھا کیا جسے بعد میں اپنی کئی تالیفات میں استعمال کیا جیسے:

☆ لیجنڈس آف دی پنجاب(Legends of the Punjab) تین جلدیں 1890-1884ء۔

☆ پنجاب نوٹس اینڈ کوئیریز(Pujab Notes & Queries) 1887-1883ء۔ جس کے وہ مدیر بھی تھے اور اس میں انہوں نے بہت کچھ اشاعت کے لیے دیا۔

☆ وائڈ اویک اسٹوریز (Wide Awake Stories) جو پنجاب اور کشمیر کی لوک داستانوں کا مجموعہ ہے اور جسے انہوں نے مسز ایف اے اسٹیل (Mrs. F. A. Steel) کی معاونت سے 1884ء میں شائع کیا۔ ان کے علاوہ اور دیگر تصانیف میں بھی اس مواد سے کام لیا۔

پنجاب میں ملازمت کے دوران ان کی توجہ شمالی ہندوستان کی مشہور عام داستانوں اور کشمیر کی لوک داستانوں کی طرف مبذول ہوگئی، ایک ایسا موضوع جس پر ان کی دلچسپی کبھی کم نہیں ہوئی۔ برما میں تعیناتی کے زمانے میں ڈاکٹر فالن (Dr Fallon) کی عظیم ہندوستانی ضرب الامثال کی لغت Dictionary of Hindustani Proverbs تدوین ونظرثانی کے بعد مکمل کرنے میں کامیاب ہو گئے جو 1885ء-87ء میں شائع ہونے والی شمالی ہندوستان کی ضرب الامثال کی سب سے ضخیم اور جامع ترین لغت تھی۔کوئی چالیس برس بعد The word fo Lalla the Prophetess منصہ شہود پر آئی جو کشمیر کی مشہور تارک الدنیا خاتون سیوا کے بارے میں ہے۔

جب 1885ء میں برما کی تیسری جنگ چھڑ گئی تو ان کا تبادلہ برما میں کر دیا گیا جہاں انہوں نے مختلف علاقوں میں متعدد شہری وفوجی خدمات سرانجام دیں جن سے انہیں صوبے اور اس میں بسنے والے قبیلوں کے بارے میں وسیع اور گہرا علم حاصل ہوا۔ انہوں نے مینڈالے Mandalay اور دیگر مقامات پر اسسٹنٹ کمشنر، کنٹونمنٹ مجسٹریٹ

اور ڈپٹی کمشنر کی حیثیت سے کام کیا اور بالآخر 1891ء میں بلدیہ رنگون اور پورٹ کمشنر کے سرکاری صدر بن گئے۔ برما میں ان کی علمی دلچسپیوں میں مزید اضافہ ہوا اور دیگر علوم مثلاً نسلیات (Ethnology)، لسانیات، نوادرات و عتیقات اور مسکوکات (Numismatics) بھی اس میں شامل ہو گئے۔ انہوں نے علوم سفلی (Demonology) کی مقامی اقسام کا بھی خصوصی مطالعہ کیا جو کئی سال کے بعد 1906ء میں

(The thirty seven Nats: A Phase of Spirit Worship Prevailing in Burma)

کی صورت میں اشاعت پذیر ہوا۔ انہی علوم کا مطالعہ جاری رکھتے ہوئے انہوں نے 1894ء میں ڈاکٹر برنیل (Dr Burnell) کے تعاون سے مدراس پریذیڈنسی کے مغربی ساحلی علاقے ضلع کنارا (Kanara) کے باشندوں کے متعلق "The Devil Worship of the Tuluvas" شائع کی۔

ان سرگرمیوں کے علاوہ سرکاری ملازمت میں بھی نمایاں نوعیت کی خدمات سر انجام دیں۔ انہوں نے اپر برما والنٹیئر رائفلز (1878ء-90ء)، رنگون نیول والنٹیئر (1892ء)، والنٹیئر انجینئرز اور رنگون پورٹ ڈیفنس والنٹیئرز (1893ء) تشکیل دی جس کے وہ اعزازی لیفٹیننٹ کرنل تھے۔ انڈین آرمی میں جہاں ابھی وہ مستقل میجر تھے، ان کی خدمات کے صلے میں انہیں سی۔ آئی۔ ای بنا دیا گیا اور 1894ء میں انہیں انڈیمان اور نکوبار جزائر کا چیف کمشنر (جو ایک اہم عہدہ تھا) اور پورٹ بلیئر میں تعزیراتی آبادکاری (Penal Settlement) کا سپرنٹنڈنٹ مقرر کیا گیا۔ یہاں بھی وہ ان جزائر میں آباد دلچسپ مقامی قبائل، ان کی قبائلی تقسیم، ان کی زبان، رسوم و رواج اور عقائد کے وسیع و عمیق مطالعے میں حسب عادت مشغول ہو گئے۔ یہ میدان ان کے لیے کسی طرح بھی نیا نہیں تھا۔ وہ 1875ء سے انڈیمان اکثر آتے جاتے رہے تھے۔ یہاں انہوں نے اس وقت کے آبادکاری کے ڈپٹی سپرنٹنڈنٹ اور ان قدیم جزیروں کی اعلیٰ

ترین اتھارٹی آنجہانی ای۔ایچ۔مین سے ازسرنو اپنے تعلقات استوار کیے۔ چیف کمشنر ہونا اس وقت محض مفت خوری کا کام نہیں تھا بلکہ اس کے فرائض انتہائی مشکل اور کٹھن، ہر وقت چوکنا رہنے اور موقع محل کی نزاکت کو سمجھتے ہوئے فوری فیصلہ کرنے کی صلاحیت کے متقاضی تھے۔ ٹمپل میں یہ صلاحیتیں بدرجہ اولیٰ موجود تھیں بنابریں انہیں قتل کرنے کی سازش بھی کی گئی تھی۔ 1901ء میں جزائر میں مردم شماری کرانے کا قرعۂ فال بھی انہیں کے نام نکلا۔ توہم پرست اور وحشی قبائل میں مردم شماری کرانا جان جوکھوں میں ڈالنے کا کام تھا لیکن ان کے لیے یہ کام انتہائی دلچسپی کا حامل تھا اور اسے انہوں نے بحسن وخوبی سرانجام دیا۔ اس سلسلے میں ان کی 1901ء میں لکھی ہوئی

Report of the Census & Memoranda on the

Forest of the Islands

انتہائی اہمیت کی حامل اور مستقل دستاویز کا درجہ رکھتی ہے۔

اپنی سرکاری حیثیت میں کئی رپورٹیں لکھنے کے علاوہ انہوں نے 1902ء میں انڈیمان اور نکوبار کی زبانوں کی گرامر بھی شائع کی۔ امپیریل گزیٹیئر آف انڈیا اور انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا کے لیے ان جزائر کے کوائف بھی مرتب کیے اور انڈین اینٹی کویئری اور دیگر جرائد میں کثیر تعداد میں مضامین بھی لکھے۔

ابھی وہ پورٹ بلیئر ہی میں تھے کہ 1902ء میں اپنے والد کی وفات کے بعد انہیں Baronet کا ٹائٹل بھی مل گیا۔ 1904ء میں ریٹائر ہونے کے بعد وہ کئی سال تک ورسسٹرشائر (Worcestorshire) میں اپنے آبائی گھر نیش (Nash) میں مقیم رہے۔ یہ مکان کئی صدیوں سے ان کے آباؤاجداد کا مسکن تھا۔ یہاں سر رچرڈ اور لیڈی ٹیمپل کی پرتپاک مہمان نوازی کے باعث برطانیہ اور بیرون ملک سے تعلق رکھنے والے بہت سے دوست احباب ان کے گھر میں رکھے ہوئے خزانوں کو دیکھنے آتے، جن میں مختلف اشیاء، کتابیں اور مسودات شامل تھے، جو ان علوم کی عکاسی کرتے تھے جن پر ان کی تمام تر توجہ

مرتکز رہی تھی۔

لندن آکسفورڈ اور دیگر مقامات پر عجائب گھروں کو مزین کرنے کے علاوہ سر رچرڈ نے نیش (Nash) میں بھی نوادرات کے ذخیرے میں اضافہ کیا۔ اپنے گھر میں رہائش پذیر ہونے کے فوراً بعد وہ اپنی پوری قوت اور ولولے کے ساتھ مختلف قومی، ضلعی اور مقامی بلدیاتی اداروں اور علمی تنظیموں کی سرگرمیوں میں شامل ہو گئے۔

ریٹائرمنٹ کے بعد سرکاری ذمہ داریوں سے سبک دوش ہونے پر وہ اس قابل ہو گئے تھے کہ ادبی مشاغل کو مزید وقت دے سکیں۔ چنانچہ 1905ء کے بعد انہوں نے Hakluyt Society کے لیے متعدد سفر ناموں، انڈین ریکارڈ سیریز اور دیگر سیریز کی تدوین کی اور ان پر گرانقدر ابتدایئے اور حواشی لکھے۔ جس کی تفصیل یہ ہے۔

☆ تھامس باورے Thomas Bowrey کی The Countries round the Bay of Bengal (1905)

☆ The travels of Peter Mundy کی جلد اول 1907ء، جلد دوم 1914ء، جلد سوم پہلا اور دوسرا حصہ 1919ء اور جلد چہارم 1925ء۔

☆ The Bowrey Papers جلد اول 1925ء۔

☆ The Journals of Streynsham Master دو جلدیں 1911ء، انڈین ریکارڈ سیریز کے لیے مدون کی گئیں۔

☆ Drake's World Encompassed 1926ء۔

☆ The Itinerary of Ludovico Varthema 1928ء۔

☆ The Tregedy of the Worcester 1930ء۔

ان کے علاوہ انہوں نے اپنے والد کے خطوط اور کرداری خاکے بھی "Letters and character Sketches from the House of Commons"، 1912ء میں مدون کیے۔ یاد رہے کہ 25 سال قبل انہوں نے اپنے والد کے دلچسپ جرائد

Journals kept in Hydreabad, Kashmir, Sikkim & Nepal کی دو جلدوں کی 1887ء میں تدوین اور نظر ثانی کی تھی۔اسی عرصے کے دوران میں انہوں نے مسٹر ایمپسن (Mr Empson) کی قلمی معاونت سے ایک اور کتاب The Cult of the peacock Angel 1928ء میں شائع کی جو یزیدیوں کے بدعتی فرقے کے بارے میں تھی۔(یہاں ان کی شریک کار مس ایل ایم اینسٹے (L. M. Anstey) کو خراج تحسین پیش کرنا ضروری ہے، جیسا کہ ان کی (آرسی ٹمپل کی) خواہش بھی ہوگی، جن کی 32 سال تک ان کاموں میں انہیں گرانقدر معاونت حاصل رہی اور جس کا وہ اکثر اعتراف بھی کیا کرتے تھے)۔

سر رچرڈ ٹمپل انڈیا اور مشرق کی کم وبیش تمام سوسائٹیوں کے رکن تھے۔ان میں رائل ایشیاٹک سوسائٹی (جس کے وہ اعزازی نائب صدر تھے)،رائل جغرافیکل سوسائٹی ہاکلوئٹ (Hakluyt) سوسائٹی،رائل انتھروپولوجیکل انسٹی ٹیوٹ آف فوک لور سوسائٹی، رائل سوسائٹی آف آرٹس، فیلولوجیکل سوسائٹی، بنگال ایشیاٹک سوسائٹی اور اندرون و بیرون ملک بہت سی سوسائٹیاں شامل ہیں۔وہ برٹش اکیڈمی اور سوسائٹی آف اینٹی کوئیریز کے بھی فیلو تھے۔وہ اپنے کالج ٹرینٹی ہال کے بھی اعزازی فیلو تھے۔وہ پندرہ سال تک Baronetage کی مجلس قائمہ کے بھی چیئر مین رہے۔انہوں نے 1913ء میں برٹش ایسوسی ایشن کے شعبۂ بشریات کی بھی صدارت کی اور بشریات کی انتظامی قدروقیمت کے موضوع پر خطبہ پیش کیا۔یہ ایسا موضوع تھا جس میں انہیں خاص دلچسپی تھی اور وہ اس سے پہلے بھی اس کی اہمیت متعدد مواقع پر اجاگر کر چکے تھے۔1928ء میں وہ فوک لور سوسائٹی کی جوبلی کانگرس کی صدارت کے لیے منتخب کیے گئے۔اس موقع پر انہوں نے اپنے صدارتی خطبے The Mystery and The Mental Atmosphere میں مشرق میں اولیاء پرستی Hagiolatory کے بارے میں اپنے علم کی غیر معمولی گہرائی کا اظہار کیا۔

اپنی آبائی کاؤنٹی میں سماجی کاموں میں جس بھر پور قوت اور توانائی کے ساتھ

انہوں نے حصہ لیا اس کا تذکرہ پہلے بھی ہو چکا ہے لیکن ٹیری ٹوریل آرمی ایسوسی ایشن جس کے وہ 1908ء سے 1921ء تک چیئرمین رہے اور سینٹ جان ایمبولینس ایسوسی ایشن جس کے وہ 1927ء میں سیلف گرینڈ کراس Bailiff Grand Cross مقرر ہوئے، کے حوالے سے ان کی خدمات ناقابل فراموش ہیں۔ عالمی جنگ کے دوران انہوں نے آخر الذکر ایسوسی ایشن کی جوائنٹ وار کمیٹی اور برٹش ریڈ کراس کے رکن کی حیثیت سے سخت محنت کی۔ ان خدمات کے صلے میں انہیں 1916ء میں سی۔بی کے اعزاز سے نوازا گیا۔ وہ Edith Cavell Homes of Rest for Nurses کے روح رواں تھے اور کئی برس تک بچوں اور ماؤں کے برٹش اسپتال کے مشیر رہے۔ وہ اس ادارے کی تعمیر میں بڑی حد تک معاون تھے۔

ستر برس کی عمر کو پہنچتے پہنچتے کام کی زیادتی نے ان کے قدرتی مضبوط جسم کو بری طرح متاثر کیا جسے مشرق کے سخت موسموں کا طویل قیام پہلے ہی نقصان پہنچا چکا تھا، چنانچہ ان کی صحت جواب دے گئی۔ ان کی بینائی بری طرح متاثر ہو چکی تھی اور بڑھاپے کے دوسرے عوارض نے بھی آگھیرا تھا۔ جن کی وجہ سے کمزور ہو کر اب وہ زیادہ تر ملک سے باہر رہنے پر مجبور تھے۔ انگلستان اب وہ صرف گرمیوں میں مختصر عرصے کے لیے آتے تھے، اس کے بجائے انہوں نے Montreux Wiesbaden اور ٹیری ٹیٹ Territet میں رہائش پذیر ہونے کی کوشش کی۔ زندگی کے آخری دو برس انہوں نے ٹیری ٹیٹ میں جھیل جنیوا Lake Geneva کے کنارے پر گزارے۔ یہاں بھی ان کے معالج کچھ ہفتوں تک مسلسل کام کرنے سے وقتاً فوقتاً انہیں منع کرتے رہے تاہم وہ غیر معمولی ضخامت کے کام New Lights on the Mysterious Tragedy of the Worcester کو مکمل کر کے آخری سال کے اختتام تک شائع کرنے میں کامیاب ہو گئے۔ اس کے علاوہ ہاک لوئٹ سوسائٹی کے لیے The life of John Olafsson کی دوسری جلد کی شرح بھی تقریباً مکمل کر لی۔ ان کاموں سے فرصت کے اوقات میں وہ اپنے اس ڈھیر سارے مواد

کو ترتیب دیتے رہے جو انہوں نے ہندوستان کے مسلمان بزرگان کے بارے میں 30 سال کی محنت شاقہ کے بعد جمع کیا تھا اور وہ اپنے اس کام کو عظیم تحقیقی کارنامہ تصور کرتے تھے۔ اتنے ضخیم مواد کو ایک ہی وقت میں شائع کرنے میں درپیش مشکلات کے باعث انہوں نے فیصلہ کیا کہ وہ اسے پانچ تحقیقی مقالوں کی صورت میں شائع کریں، جن میں سے پہلا مقالہ ٹائپ کے لیے تیار تھا۔

زندگی کے آخری سال کے موسم خزاں میں ان کی طبیعت تشویشناک حد تک بگڑ گئی لیکن ان کی حیرت انگیز صحت یابی کی قوت کے باعث یہ امید تھی کہ وہ اس بیماری کو بھی جھیل جائیں گے جیسا کہ وہ پہلے بھی کر چکے تھے اور موسم بہار کی آمد تک ان کی صحت بحال ہو جائے گی۔ ہمت اور یقین سے بھرپور وہ کبھی مایوس نہیں ہوئے تھے۔ ان کے خطوط ہمیشہ زندہ دلی سے لبریز ہوتے تھے۔ تاہم وہ اکثر موسم کی سختیوں کی شکایت کرتے رہتے تھے جس کی وجہ سے وہ گھر سے باہر کھلی فضا میں آنے سے لاچار تھے اور کمرے میں بند ہو کر رہ گئے تھے۔ جب ان کے مرنے کا وقت آیا تو ان کی طبعیت بالکل ٹھیک تھی۔ موت نے اچانک انہیں آلیا جو دماغ میں خون کے انجماد کی وجہ سے اس وقت واقع ہوئی جب وہ اپنے ہاتھوں میں کاغذات تھامے کام میں مصروف تھے۔ انڈین اینٹی کوئٹیری کو جس کے ساتھ وہ 52 سال وابستہ رہے تھے اور جو 1885ء سے ان کی ہمت اور کاوشوں سے شائع ہو رہا تھا، ان کے انتقال سے ناقابل تلافی نقصان پہنچا۔ ڈاکٹر جیمز برجیس (Dr James B urjess) جنہوں نے 1872ء میں اپنی ذمہ داری پر یہ مجلّہ نکالا تھا، اپنی صلاحیتوں اور ڈاکٹر جی بوہلر (Dr G. Buhler)، جے ایف فلیٹ (J. F. Fleet)، ایف کیل ہارن (F. Kielhorn) اور سر رام کرشنا گوپال بھنڈارکر جیسے عظیم سکالرز کے قلمی تعاون سے اسے ہندوستان کا سب سے معتبر تحقیقی رسالہ بنا دیا تھا۔ 1879ء میں برجیس کی ادارت کے زمانے میں (اس وقت کے) لیفٹیننٹ آر سی ٹمپل نے اس رسالے کے لیے اپنا پہلا مضمون "Note on The Mengala Thok" (آٹھواں شمارہ، ص 329)

بھیجا، بعد ازاں 1885ء تک انہوں نے اس میگزین کے لیے متعدد مضامین اور مقالے تحریر کیے۔ برجیس کے سبکدوش ہو جانے کے بعد ٹیمپل اور آنجہانی ڈاکٹر جی ایف فلیٹ نے مشترکہ طور پر اس میگزین کی ملکیت اور ادارت سنبھالی۔ ڈاکٹر فلیٹ کی ریٹائرمنٹ کے بعد وہ تن تنہا اپنی ذمہ داری پر 1924ء تک یہ میگزین نکالتے رہے، جب انہوں نے میگزین کے مفاد میں ایک کمپنی (انڈین اینٹی کوری لمیٹڈ) تشکیل دی اور اس سلسلے میں رائل اینتھر و پولوجیکل انسٹی ٹیوٹ کے ساتھ ایک معاہدہ کر کے رسالے کی ذمہ داریاں اسے سونپ دیں۔ یہ معاہدہ جنوری 1925ء میں بعض شرائط کے تحت کیا گیا۔ 1879ء کے آٹھویں شمارے سے سال رواں کے ساٹھویں (LX) شمارے تک ان کے رواں قلم سے نکلنے والے مضامین کے صرف عنوانات ہی کی فہرست بنائی جائے تو "9x"6 سائز کے دو کالمی نوصفحات پر مشتمل ہوگی۔

کئی سال تک اتنے فاصلے پر بیٹھ کر تن تنہا اس ماہانہ جریدے کی ادارت سنبھالنے کے باوجود، جو بذات خود ایک کارنامہ ہے، وہ دیگر کاموں کے لیے بھی وقت نکالنے میں کامیاب ہو گئے۔ ان کے درج بالا مختصر سے حالات زندگی میں ان کی تصنیف و تالیف کردہ اہم کتب کا ذکر کیا جا چکا ہے لیکن ان کی علمی و ادبی سرگرمیوں کی داستان یہاں ہرگز مکمل نہیں ہو جاتی۔

انہوں نے نارتھ انڈین نوٹس اینڈ کویئریز، کلکتہ ریویو، نوٹس اینڈ کویئریز (لندن)، دی فوک لور ریکارڈ، دی جرنل آف دی رائل اینتھر و پولوجیکل انسٹی ٹیوٹ، دی جرنل آف انڈین آرٹ، دی جرنل آف دی رائل ایشیاٹک سوسائٹی، دی جرنل آف دی ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال اور کئی دوسرے جرائد اور اخبارات میں بھی لاتعداد مضامین تحریر کیے۔ اس کے علاوہ پچاس کے لگ بھگ مختلف پمفلٹس کی بھی ایک فہرست موجود ہے جو انہوں نے تیار کیے۔ سرکاری اور عوامی ذمہ داریوں میں الجھے ہوئے ایک شخص کا یقیناً یہ ایک غیر معمولی علمی کارنامہ ہے۔

ان کی ان تھک محنت ، کام میں لگن اور دلچسپی ، مشرقی علوم کے تقریبا ہر شعبے سے متعلق غیر معمولی ہمہ گیر علم، کشور ہند کے تمام شعبوں کے بارے میں وسیع ذاتی تجربہ، ان کی آزاد خیالی اور وسیع النظری ایسی غیر معمولی خوبیاں ہیں جن کے باعث سر رچرڈ ٹمپل مشرق کی تہذیب وثقافت کو بہتر طور پر سمجھنے اور سراہنے کے قابل ہوئے۔ انہوں نے ان علوم میں سے، جن پر انہوں نے کام کیا، کسی پر حرف آخر ہونے کا دعویٰ نہیں کیا۔ علم کی کسی ایک شاخ کی اہمیت کو بڑھا چڑھا کر بیان کرنا یا کسی علم کی قدر و قیمت گھٹانا ان کی فطرت سے بعید تھا۔ وہ ہندوستانی تاریخ، زندگی اور تہذیب کو زیادہ صائب اصولوں اور کلی طور سے ایک دوسرے کے تناظر میں دیکھنے پر زور دیتے تھے اور ان کے خیال میں، اس اصول کے نظر انداز ہونے ہی سے تحقیق کے بعض شعبوں میں کئی افسوسناک نتائج مرتب ہوئے۔ اس حوالے سے علمی دنیا میں شاید ان کا خلا کبھی پر نہ ہو۔

ایک غیر معمولی عالم ہونے کے علاوہ وہ ہمہ وقت ہر ایک کی مدد اور حوصلہ افزائی کرنے پر بھی کمر بستہ رہتے تھے۔ صرف ان کے دوست احباب ہی جانتے ہیں کہ وہ تحقیق کے شعبے میں دلچسپی لینے والے ہندوستانی طلبہ کی کتنی حوصلہ افزائی کرتے تھے۔ وہ اکثر اوقات سمجھ میں نہ آنے والی انگریزی میں تحریر کردہ مضمون میں بھی کام کی بات تلاش کر لیتے تھے جسے دوسرے مدیر سرسری نگاہ ڈال کر مسترد کر دیتے تھے۔ ایسی صورت میں وہ مضمون کی زبان درست کرنے میں غیر معمولی کاوش کرتے بلکہ بعض اوقات تو پورے کا پورا مضمون از سر نو خود تحریر کر دیتے۔

بہت سے لکھنے والوں نے اس امر کا اندازہ ہی نہیں لگایا کہ ان کے لیے کتنی محنت کی گئی ہے اور جو ان کی اس مسلسل کرم فرمائی کے قدردان ہیں وہ ان کا نام ہمیشہ محبت اور احترام سے یاد کریں گے۔ ان کا اپنا اسلوب خاص طور پر آسان، شستہ، اور ان کی اپنی ذات کی طرح، تصنع یا علمی تفاخر کے ہر شائبے سے پاک تھا۔ قلم پر ان کی گرفت آخر وقت تک مضبوط اور ان کا خط (Handwriting) صاف اور واضح رہا، حتیٰ کہ عمر کے آخری

حصے میں بھی جب وہ پنسل سے لکھنے لگے تھے۔ نجی زندگی میں وہ اپنی زندگی کے دلچسپ تجربات، لطیف حسِ مزاح اور حقائق کی جستجو میں قریب قریب بچوں کا سا ذوق وشوق رکھنے والے ایک زندہ دل دوست تھے۔

ادیب سہیل

تان سین ایک نابغہ

کسی بھی دور کی جو لیجنڈری شخصیت رہی، اس سے بہ مرور زمانہ کئی طرح کی کہانیاں منسوب کر دی جاتی رہی ہیں۔ اس کی پیدائش، بچپنے، جوانی اور بڑھاپے کی متضاد، گونا گوں اور بعض وقت محیر العقول کہانیاں گ دی جاتی ہیں۔ ان میں کچھ سچ ہوتی ہیں اور زیادہ تر مبالغہ ہوتی ہیں اور قارئین کو مغالطے میں ڈالتی ہیں۔ عام قاری و سامع کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی کے عالم میں رہتا ہے۔ وہ جس بات کو ایک بیان کے ذریعے کسی خاص شخص کے متعلق واثق سمجھتا ہے۔ دوسرے لمحہ کسی اور بیان سے اس کی تردید ہو جاتی ہے۔

میاں تان سین، نائک بخشو (راجہ مان سنگھ تنوار۔ گوالیار) کو تو نہ دیکھ سکے لیکن نائک بخشو کے علم تک رسائی کے لیے دکن میں مقیم اس کی بیٹی تک ضرور پہنچے۔ اس کے آگے زانوئے موسیقی تہہ کیا اور اس سے نائک بخشو کے اعلیٰ علم موسیقی کو حاصل کر کے دکن سے لوٹے۔ سیدھے شیر خاں کی فرماں روائی کے دور میں پٹنے پہنچے۔ یہاں وہ شیر خاں (شیر شاہ) کے بیٹے دولت خاں کے اس درجہ قریب ہو گئے کہ ''من تو شدی تو جاں شدی'' کے سے مراسم میاں تان سین اور دولت خاں میں قائم ہوئے اور جیسے میاں تان سین اسی دیار کے ہو کر رہ گئے۔ سرمایہ عشرت معروف بہ قانونِ موسیقی ۱۲۸۶ھ/۱۸۷۹ء کے مصنف صادق علی دہلوی صفحہ ۳۲۳ پر لکھتے ہیں:

''............ بعد مدت مدید کے تان سین پھر ہندوستان کو آیا اور دولت خاں ولد شیر خاں افغان پر آ کر عاشق ہو گیا کہ جب ہندوستان میں عمل داری شیر خاں افغان نے کر لی تھی۔ تو میکہ

تان سین دولت خاں پر چیزیں عاشقانہ تصنیف کر کے گانے لگا۔
پھر جب دولت خاں فوت ہوا تو یہ مایوس ہو کے پٹنہ میں جا کر
نیچ سرکار راجہ رام قلعہ مادھو بگھلہ کے نوکر ہو گیا۔ جب اکبر شاہ
عرش آشیانی اس کے گانے کی صفت و ثنا سنی تو نواب معتمد خاں
کو پٹنہ روانہ کر کے راجہ صاحب سے تان سین کو طلب کر لیا اور
بلا کر اس کا گانا سنا، نہایت بادشاہ مسرور و محظوظ ہوئے اور
انعام و اکرام از حد عنایت فرمایا اور سلک ملازمان خود میں
اسے منسلک کیا اور ارباب نشاط کا افسر گردانا۔ راوی لکھتا ہے
کہ تان سین کا گانا وہ تاثیر رکھتا تھا کہ اناڑی اور کھلاڑی دونوں
سن کے محظوظ ہوتے تھے.........''۔ [1]

تعجب ہے کہ دربار اکبری کے نورتن ابوالفضل نے بھی اپنی تصنیف ''آئین اکبری'' میں تان سین کے بارے میں دو چار جملوں سے آگے نہیں لکھا۔ ابوالفضل نے یہ تو اعتراف کیا کہ ''تان سین'' جیسا باکمال موسیقار ہزار برس کے اندر پیدا نہیں ہوا۔ اس سے زیادہ تفصیل میں جانے سے نہ جانے کس مصلحت کی بنا پر احتراز کیا؟ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں کسی گانے والے کی شخصیت وفن پر قلم اٹھانا مستحسن نہ سمجھا جاتا ہو۔ بہر حال شدہ شدہ یہ سلسلہ چل پڑتا ہے اور مختلف ہندی، فارسی، بنگلہ اور اردو کتب میں میاں تان سین کا ذکر خیر ہونے لگتا ہے اور فن موسیقی پر اہم کتب منظر عام پر آنے لگتی ہیں چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ فارسی کی ایک کتاب ''اصول النغمات آصفیہ'' ۱۸۱۳ء میں شائع ہوتی ہے۔ اس کے مصنف غلام رضا خان ابن محمد پناہ پٹنے کے رئیسوں میں سے تھے۔ شاہان اودھ کے دربار سے ان کا تعلق تھا۔ وہ نواب واجد علی شاہ کے پسندیدہ گروہ موسقاراں کے سرگروہ تھے اور واجد علی شاہ کے وزیر اعظم کے نائب مقرر تھے اور انھیں رضی الدولہ کے خطاب سے نوازا گیا تھا۔

Allyn Miner نے اپنی کتاب "The sitar: An over view of change میں دربار اودھ میں متعین انگریز ریزیڈنٹ کرنل سلیمن کے 1857ء کی ایک رپورٹ کے حوالے سے جو معلومات درج ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ کرنل سلیمن اور دیگر نائبین کو غلام رضا خاں کا واجد علی شاہ کے اس قدر قریب ہونا ایک آنکھ نہ بھاتا تھا اور وہ 1856ء میں سلطان اعظم کی معزولی کے لیے جو سازش رچا رہا تھا اس میں غلام رضا خان کی موجودگی کو کباب میں ہڈی تصور کرتا تھا چنانچہ اس سے بہت پہلے ہی 1850ء میں اسے دربار سے نکال دیا گیا۔

1813ء کے بعد واجد علی شاہ کے درباری منشی کرم امام خاں نے 1262ء مطابق 1855ء ایک کتاب ''معدن الموسیقی'' بہ زبان اردو تحریر کی، جو فنِ موسیقی اور اس کے نامور فنکاروں سے بحث کرتی ہے۔ معدن الموسیقی کے بعد ایک اسی نوع کی تصنیف ''معارف النغمات'' از محمد نواب علی خاں کو قبولیت حاصل ہوئی۔ موسیقی کے موضوع پر مضامین البتہ اردو رسائل میں وقتاً فوقتاً چھپتے رہے ہیں۔

بہر حال میاں تان سین کے سلسلے میں مختلف ذرائع سے جو مواد فراہم ہوسکا ہے اس کی ترتیب یوں ہوسکتی ہے:

میاں تان سین بہٹ کے ایک برہمن گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ان کے باپ کا نام مکرند پانڈے تھا اور میاں تان سین کا اس وقت کا نام ترلوچن تھا، کہا جاتا ہے کہ ان کی ابتدائی تعلیم ایک صوفی بزرگ حضرت غوث محمد گوالیاری کے زیر سایہ ہوئی۔ اس کا سبب یوں بتایا جاتا ہے کہ مکرند پانڈے کے گھر کوئی اولاد نہ تھی۔ اس زمانے میں کسی کے گھر اولاد نہ ہونا ایک کلنک سمجھا جاتا تھا۔ مکر پانڈے کو جب ان بزرگ کی خبر لگی تو وہ ان کے حضور میں پہنچا اور اپنی بپتا سنائی۔ حضرت غوث نے جواباً کہا ''تیرے گھر ایک لڑکا پیدا ہوگا جو تیرا نام روشن کرے گا۔ مکرند کے گھر سال بھر بعد تان سین پیدا ہوا۔ خوشی منائی گئی اور جب چار پانچ سال کا ہوا تو مکرند پانڈے نے اس کی تعلیم و تربیت کے لیے حضرت غوث

گوالیاری ہی کا انتخاب مناسب سمجھا۔ان بزرگ کے ملنے والوں میں متھرا کے سوامی ہری داس بھی تھے جو ان کے ہاں اکثر آیا جایا کرتے تھے۔یہیں سے تان سین کا تعارف سوامی جی سے ہوا جو تان سین کے موسیقی کے اولین استادوں میں شمار ہوتے ہیں۔اس ضمن میں نایک بخشو کی صاحبزادی ،مقیم حیدر آباد دکن کا ذکر بھی آیا ہے۔اس سلسلے میں روایت یہ ہے کہ مزید علم کی تلاش میں میاں تان سین نایک بخشو کی بیٹی کے ہاں دکن پہنچے اور خاطر و مدارات کے بعد اپنی گائیکی پیش کی ،اس پیش کش کے دوران میں تان سین کو ایسا لگا کہ انھیں بخشو کی بیٹی کی طرف سے خاطر خواہ پذیرائی نہیں ہو رہی ہے۔وہ دل برداشتہ اپنی قیام گاہ پر لوٹے۔بارگاہ ایزدی میں دعا کی کہ نائک بخشو کا فن اسے حاصل ہو جائے۔لگن سچی تھی چنانچہ اسی دوران میں ایک رات میاں تان سین کو ایسا لگا کہ ایک بزرگ صورت اسے ایک راگ کی مشق کرا رہے ہیں اور جب میاں تان سین خواب سے بیدار ہوئے تو معلوم ہوا کہ وہ پورا راگ ان کے قابو میں آچکا ہے۔

میاں تان سین سیدھے نایک بخشو کی بیٹی کے گھر گئے۔بیٹی نے مہمان کی تواضع کی پھر حسب دستور میاں تان سین نے اسے وہی راگ سنایا جو خواب میں ان بزرگ نے ازبر کرایا تھا۔ابھی راگ مکمل بھی نہیں ہوا تھا کہ اشتیاق کے مارے بخشو کی بیٹی پوچھ بیٹھی ''تمھیں یہ راگ کہاں سے حاصل ہوگیا۔یہ تو میرا باپ گاتا تھا۔یہ اس کا پسندیدہ راگ تھا۔'' تان سین نے بزرگ کے حلیے بشرے کے ساتھ خواب کا واقعہ بیان کر دیا۔بخشو کی بیٹی نے کہا'' یہ تو میرا باپ تھا۔جب اس نے تم پر اتنا کرم کیا تو میں کیوں بخل کروں '' چنانچہ اس نے راگ داری کا سارا علم تان سین کو جستہ جستہ منتقل کر دیا۔

انجمن ترقی اردو (ہند) کے سہ ماہی مجلّہ کے شمارہ جولائی ،اگست ،ستمبر 1998ء میں کنڑ زبان کے نامور ادیب شنکر موکاشی پونیکر کی ایک کنڑ کہانی '' بلاس خاں'' چھپی ہے جسے اردو میں زبیر رضوی نے منتقل کیا ہے۔اس کہانی سے میاں تان سین کی شخصی وفنی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔پونیکر جی بہت بڑے ناول نگار بھی

ہیں۔ان کے ایک ناول اودھیشوری پر 1988ء میں ساہتہ اکادمی کا انعام مل چکا ہے۔ موسیقی سے بھی ان کا خاص لگاؤ ہے۔

''بلاس خاں'' میں طرز بیاں کہانی کا ہے اور باتیں تاریخی ہیں۔اس حوالے سے میاں تان سین کے متعلق بہت سی نئی باتیں ہمارے ذخیرۂ معلومات کا حصہ بنتی ہیں۔اس کے مطابق میاں تان سین بادی النظر میں دلی کے ایک نواحی مقام اترولی کے باشندہ ٹھہرتے ہیں حالانکہ اوریجنلی وہ گوالیار کے ایک مقام بیہٹ میں پیدا ہوئے اور گوالیار میں دفن ہیں۔ان کا مزار آج بھی مرجع خلائق ہے۔عین ممکن ہے کہ جب یہاں تان سین دربار اکبری سے منسلک ہوئے ہوں تو ان کے ساتھ والدین اور بیوی حمیدہ بانو بھی ہوں جن کی اقامت کے لیے ایک گھر چاہے تھا۔اترولی میں ان کی والدہ اور بیوی اور کم عمر بچہ بلاس خاں رہتا تھا۔درباری مشغولیات میں میاں تان سین اس درجہ الجھے کہ دلی کے ہو رہے۔ پونیکر جی کی اطلاع کے مطابق تان سین اترولی سے جو دلی آئے تو پندرہ سال ہونے کو آئے تھے،درمیان میں لوٹ کر بیوی بچے کا منہ اک آدھ بار دیکھا ہو کبھی کبھار خط کے ذریعے خیر خیریت دریافت کر لی۔

دلی کے قیام میں اس پندرہ سال کے عرصے میں حمیدہ بانو کے علاوہ تین اور شادیاں کر رکھی تھیں جو الگ الگ گھروں میں قیام کرتی تھیں، پہلی کا نام گنگا رانی تھا، دوسری شرن داسی تھی جو بادشاہ کے کنیزوں میں رہی تھی اور تیسری بیوی سکینہ بانو بادشاہ کی عطا کردہ تھی۔

پونیکر جی کی اس کہانی کے مطابق میاں تان سین کی آٹھ اولادیں تھیں۔تین بچے گنگا رانی کے بطن سے، شیرن داسی کے بطن سے بھی تین بچے تھے، سکینہ بانو کے بطن سے دو بیٹیاں تھیں۔پونیکر جی نے ان بچوں کے بارے میں کوئی تفصیل نہیں دی ہے۔

تان سین کے شجرۂ نسب میں جو ہمیں ایک بنگلہ کتاب سے دستیاب ہوا ہے اور جو اس مضمون کے آخر میں دیا جا رہا ہے، اس میں صرف ایک لڑکی سرسوتی کا ذکر ہے جس کی

شادی مصری سنگھ سے ہوئی تھی جسے نبات یا نوبات خاں کے نام سے بھی جانا جاتا ہے لیکن چند سال ادھر دیس دیس کے مزاروں کے کتبے پر تحقیقی کام کرنے پروفیسر محمد اسلم لاہور نے مجھے بہ طور خاص ایک خبر بھجوائی تھی جو میری ڈائری میں موجود ہے اسے جوں کے توں پیش کرتا ہوں:

اللہ اکبر

''ایں مسجد را بائی تلوک دیٔ کلاونت بچی، بنت میاں تان سین کلاونت راست کردہ''۔

مسجد کے اس کتبے سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچی ہے کہ سرس وتی کے علاوہ یہاں تان سین کی اور بھی بیٹیاں تھیں۔

اس بارے میں شنکر موکاشی پونیکر جی بھی بس یہ کہہ کر رہ گئے کہ تان سین کی اولادوں میں لڑکے زیادہ اور لڑکیاں کم تھیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ تاریخ تان سین کی اولاد کی تفصیلات دینے کے باب میں ناکام رہی ہے۔ ایک جگہ یہ اطلاع ملتی ہے کہ سکینہ بانو کے بطن سے جو پہلوٹی لڑکی تھی اسے تان سین بے حد پیار کرتے تھے۔ تان سین جب سکینہ کے ہاں شب گزاری کے لیے آتے تو سکینہ بانو بیٹی کی خاطر شوہر سے راگ مالکوس چھیڑنے کو کہتی تھی کہ اس سے ان کی لاڈلی کو بڑی میٹھی نیند آجاتی تھی۔

مشکل یہ ہے کہ قدیم مورخوں نے تان سین کی ایک سے زائد بیویوں کا ذکر تو کر دیا لیکن یہ پتا نہیں چلتا ہے کہ ان کے نام کیا ہیں۔ تاریخ میں صرف چار بیٹوں اور ایک بیٹی کا نام رقم ہے لیکن یہ بچے ان کی کس بیوی سے پیدائشی تعلق رکھتے ہیں، یہ نہیں معلوم! اجمیر شریف کی مسجد کے کتبے سے ایک بیٹی کا نام تلوک دیٔ سامنے آتا ہے لیکن یہ پتا نہیں کہ یہ کس ماں کی بیٹی ہے۔ ظاہر ہے کہ قارئین اندھیرے میں ہیں اور قیاس آرائی نہیں کی جاسکتی۔

یہ تاریخ کا المیہ نہیں تو اور کیا ہے کہ مؤرخوں کو بادشاہ اور وزیر تو یاد رہتے تھے۔ ان کے متعلق معمولی سے معمولی جزئیات بھی وقائع میں درج کرتے جاتے تھے لیکن دربار

کے دیگر متعلقین نظر انداز کر دیے جاتے تھے۔ میاں تان سین بادشاہ وقت کے نورتنوں میں تھے اور ان کا مقرب خاص میں شمار ہوتا تھا۔ تانن پتی کہے جاتے تھے۔ اس کے باوجود ان سے متعلق جانکاری کے مواد کا حال یہ ہے کہ متضاد گمراہ کن!

پونیکر جی نے اپنی کہانی بلاس خاں میں شہزادہ سلیم کی شادی کا چرچا کیا ہے، شادی میں جو محفل سرود جمے گی اس میں میاں تان سین کو درباری گانا ہے۔ سلیم کی تان سین سے جو لاگ اور دشمنی ہے اس نے شہزادے کو سجھایا ہے کہ تان سین کو نیچا دکھانے کا یہ اچھا موقع ہے۔ تان سین سے شہزادے کی رقابت وعناد کی وجہ رام پیاری ہے، شہزادہ رام پیاری کو دل وجان سے چاہتا ہے اور رام پیاری دل وجان سے تان سین پر فدا ہے اور شہزادے سے یہ ایک آدھ بار کہہ بھی چکی ہے کہ ''میرا تن شہزادے کا پر روح تانن پتی کی ہے''۔

بہر حال کھانے کے بعد آج کے مہمانان گرامی کو پان کا بیڑا پیش کیا جانے لگا تو ایک بیڑا جس میں سیندور رکھا گیا تھا۔ تان سین کو پیش کیا گیا، آداب محفل کا پاس ولحاظ رکھے ہوئے انھوں نے منہ میں رکھ لیا۔

بہ قول پونیکر جی اب میاں تان سین اپنے پکھاوجیے رحمت خاں کے ساتھ ریہرسل کرنے بیٹھے تو سندور نے اپنا اثر دکھایا۔ تان سین کے لیے راگ کو پوری آواز سے گانا دشوار ہو گیا تھا۔ تان سین نے اس مشکل گھڑی میں اللہ سے لو لگایا، اپنے گرو اور پیر و مرشد کو یاد کیا۔ اللہ کا کرنا یہ ہوا کہ تان سین اس رات چار گھنٹے تک راگ درباری کا نہرہ گاتے رہے، سندور کا اثر زائل ہو چکا تھا اور آواز ایسی صاف شفاف اور عجب انوکھے انداز میں مترنم اور متنوع ہو چکی تھی کہ رحمت خاں سمیت سب سنگت کار حیران تھے۔ کہانی میں اس کیفیت واثرات کو بیان کرنے کے لیے پونیکر جی نے اس طرح رقم کیا ہے:

''راگ درباری کا نہڑ و کو مؤثر بنانے کے لیے تان سین نے
کانڑ و شروتی سرجا استعمال کیا اور اس کانڑ و شروتی کے امتزاج

سے اس رات تان سین کے راگ درباری نے ایک عجیب ہی شکل اختیار کر لی ۔ شروع میں جو مایوسی ہوئی وہ بالآخر خود تان سین اور پورے دربار کے لیے بے پناہ مسرت میں بدل گئی ۔ تان سین کی گائیکی ہر پل ایک نیا موڑ لیتی اور دلوں کو چھو لیتی ۔ ان کی گائیکی کبھی فضا کو سنجیدہ کر دیتی اور کبھی محفل کیف و سرور میں ڈوب جاتی ۔ واہ وا ، شاباش ، کیا بات ہے !، کمال کر دیا جیسے تحسینی کلمات کو سنتے ہوئے جب راگ تہائی پر گائیکی ختم ہوئی تو ہر طرف داد و تحسین کا شور گونج اٹھا ، مرحبا کے آوازے لگنے لگے ۔ بادشاہ اپنے تخت سے نیچے اترا ، اس نے تان سین کو گلے لگایا اور ایک پان تان سین کے منہ میں رکھ دیا'' ۔

محفل طرب سے رات گئے میاں تان سین رحمت خاں کے گھر ہوتے ہوئے اپنے گھر گئے ۔ انھیں لمحہ بھر کے لیے رک کر رحمت خان سے شکرگزاری کے یہ الفاظ ادا کرنا تھے ۔

''میں آپ کی تعریف کروں گا کہ آپ نے حاضر دماغی کا ثبوت دیا اور توازن برقرار رکھا'' ۔

ایسے کہتے ہوئے تان سین کی آواز قدرے تیز ہو گئی ، بلاس خاں جو بستر پر سویا ہوا تھا اچانک اٹھ بیٹھا اور بابا ، بابا ، پکارنے لگا ۔ اس کی ماں نے تھپکی دے کر کہا 'سو جا بیٹے سو جا' ۔

دوسرے دن سویرے ہی رحمت خان نے سکینہ بانو کے گھر پہنچتے ہی کہا 'میاں صاحب کو جگا دیجیے ، بادشاہ سلامت نے یاد کیا ہے ۔ بادشاہ کا نام سن کر سکینہ بانو نے میاں تان سین کو جگایا ۔ وہ بھی جلدی سے منہ ہاتھ دھو کر رحمت خاں کے ساتھ ہو لیے جب ان کا ایکہ ایک غیر متوقع موڑ مڑا تو تان سین نے پوچھا ''ہم کہاں جا رہے ہیں''؟ ''میرے

گھر'' رحمت خاں نے کہا۔

اچانک تان سین کو رحمت خاں کے بیمار بیٹے کا خیال آ گیا جسے گزشتہ شب دیکھ کر آیا تھا۔

اب تمھارا بیٹا کیسا ہے؟

''وہ میرا بیٹا نہیں۔ آپ کا بیٹا بلاس خاں ہے''۔

''آپ نے یہ بات مجھے کل رات کیوں نہیں بتائی''۔

''آپ کی ماں اور آپ کی بیوی نے اسے راز رکھنے کے لیے کہا تھا''۔

اور پھر یہاں تان سین جب رحمت خاں کے گھر میں داخل ہوئے تو دیر ہو چکی تھی۔ سولہ سالہ بلاس سرد پڑ چکا تھا۔ رحمت کی بیوی معمولا بیگم کی آواز آئی:

> ''زندگی کا آخری سانس لینے سے پہلے بلاس خاں نے بڑے مضطرب لہجے میں پوچھا تھا۔ بابا کہاں ہیں، میں بھی ان کا گانا سننا چاہتا ہوں۔ اگر آپ کے گانے میں سچائی ہے تو آپ کا گانا اسے جلا بھی سکتا ہے.............''۔

تان سین آنسو پونچھتے ہوئے اسی بستر پر بیٹھ گئے۔ انھوں نے رحمت خاں کا تانپورہ اٹھایا، اس وقت پو پھٹ رہی تھی، انھوں نے تانپورہ چھیڑا اور راگ توڑی میں الاپ شروع کر دیا۔ تان سین نے اپنا سارا دکھ اپنے گانے میں سمو دیا تھا۔ یوں راگ بلاس خانی توڑی کا جنم ہوا۔ تان سین کا نو ایجاد راگ مردہ کو جلا تو نہیں سکا۔ ہاں مردہ بیٹے کا جسم پھول کی طرح ہلکا ضرور ہو گیا۔

اس کہانی سے پتا چلتا ہے کہ بلاس خاں کا سولہ سال کی عمر میں انتقال ہو گیا تھا۔ منسلک شجرۂ نصب سے پتا چلتا ہے، بلاس خاں تا دیر زندہ رہا۔ اسی کی اولادوں سے زینہ بہ زینہ تان سین کی نسل آگے بڑھتی رہی ہے۔ معدن الموسیقی کے مصنف کرم امام خاں نے بلاس خاں کو تان سین کا داماد کہا ہے۔ معارف النغمات کے مصنف محمد نواب علی خاں کہتے

ہیں کہ بلاس خاں تان سین کا نہیں بلکہ تان سین کے پسر کا داماد تھا جس کا دور شاہجہاں بادشاہ کا ہے۔

خود پونیکر جی نے نعمت خاں سدارنگ اور ادارنگ کو بھائی بتایا ہے اور ان کے حساب سے یہ اکبر بادشاہ کا دور ہے حالانکہ ادارنگ، سدارنگ کا بیٹا تھا۔ اور یہ دور محمد شاہ رنگیلے (۱۷۶۹ء) کا دور تھا۔ تان سین کے باقی تین بیٹے ترنگ سین، سرت سین اور صورت سین کے خاندان کا اتا پتا نہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ شجرہ نسب بھی مکمل نہیں ہے پھر بھی جیسا کچھ ہے جتنی دور تک ہے غنیمت ہے۔

تان سین نے چند ایک راگ بھی اختراع کیے ہیں جن میں درباری کانڑہ، میاں کی ٹودی، میاں کی ملہار، میاں کی سارنگ بہت مشہور ہیں۔ راگوں کی مناسبت سے بولوں کی تصنیفات بھی جا بجا کتابوں میں مل جاتی ہیں۔ عطیہ بیگم فیضی کی تحریر کے مطابق ٹھاٹ کی پہلی ترتیب کا کام بھی تان سین ہی نے شروع کیا تھا۔ ہندوستانی موسیقی (کرناٹکی موسیقی اس میں نہیں آتی) میں آج بھی سب سے زیادہ میاں تان سین اور ان کی اولادوں کی گائیکی ہی کا عمل دخل ہے۔ خود فرماں روائے اودھ واجد علی شاہ جیسی عظیم شخصیت نے بھی دربار کی زینت کے لیے میاں تان سین ہی کی اولادوں کی اولاد میں سے پیار خاں، باسط خاں اور جعفر خاں کا انتخاب کیا۔ اور زانوئے تلمذان کے آگے تہہ کیا۔ ان سے قبل محمد شاہ فرماں روائے دلی کے درباری گویوں میں بھی تان سین کے نواسوں کے گھرانے کے ایک بزرگ میاں نعمت خاں سدارنگ مشہور معروف ہوئے اور خیال کو نئے سرے سے سجا بنا کر قبول عام کا درجہ دلایا جن کے سینکڑوں بول آج گائیکی کی دنیا میں زبان زد خاص و عام ہیں۔ پنڈت وی۔ این بھات کھنڈے اسی گھرانے کے ایک بزرگ محمد علی خان کے شاگرد تھے۔ استاد حافظ علی خاں گوالیار اور استاد علاء الدین خاں بنگال گزشتہ صدی کے دو عظیم سرود کار اسی گھرانے کے ایک بزرگ اور رام پور کے درباری سرود کار وزیر خاں کے تربیت یافتہ ہیں۔

گوالیار کے رہنے والے خلیفہ بادل خاں محمد شاہ کے دربار کے چھنگے خاں کے گھرانے سے تعلق رکھتے تھے اور چھنگے خاں میاں تان سین کی بیٹی کی اولاد میں سے میاں سدارنگ کے خوشہ چینیوں میں تھے۔

بنارس کے پنڈت سدرشن شاستری جی تان سین کی اولاد میں سے ایک عظیم ساز کار امرت سین کے شاگرد تھے۔

گوالیار کے راجہ کے خاندان کے ایک فرد بھیا جی گنپت راؤ نے وینا استاد بندے علی خاں سے سیکھی تھی۔اور بندے علی خاں سین خاندان کے فرد تھے۔

بڑے سرود کار استاد کرامت اللہ خاں کی تعلیم و تربیت بھی سین خاندان کے افراد سے ہوئی تھی۔

رام پور کے عظیم سرود کار فدا حسین نے بھی سین گھرانے سے یہ فن حاصل کیا تھا۔پوربی اور پچھمی باج کے استاد اور ماہروں میں تھے۔راگ ودیا اور راگ اور گت پر ماہرانہ دسترس تھی۔اندور کے مشہور بین کار مجید خاں صاحب استاد بندے علی خاں کے شاگرد تھے۔اس طرح ان کا تعلق بھی سینی گھرانے سے ہو جاتا ہے۔یہ تو ہوئیں فنِ موسیقی کی بڑی بڑی ہستیاں، ان کے علاوہ اور بھی نہ جانے کتنے رباب کاروں/سرود کاروں اور بین کاروں نے میاں تان سین کی اولادوں کی اولاد سے اس عظیم ورثے کو حاصل کیا ہے اور کرر ہے ہیں وہ تو بے حساب ہیں۔سینی گھرانے کے ایک بزرگ محمد علی خاں نے ٹھیک ہی کہا تھا کہ ہندوستانی موسیقی کی ترویج و اشاعت میں سینی گھرانے کا سب سے بڑا حصہ ہے۔رباب کاری (سرود کاری) کی تعلیم و تربیت کا سلسلہ میاں تان کے بیٹے کی طرف سے آگے بڑھا اور بین کاری بیٹی کی طرف سے۔

آخر میں بنگلہ کتاب سے نقل شدہ میاں تان سین کا شجرۂ نسب پیش کیا جارہا ہے۔ اس میں تان سین کے چار بیٹے، بلاس خاں، ترنگ سین، سرت سین اور صورت سین دکھائے گئے ہیں اور بلاس خاں ہی سے میاں تان سین کی نسل کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے۔

باقی تین بیٹوں کی نسلوں کا کوئی اتا پتا درج نہیں۔ (یہاں یہ دلچسپ انکشاف بھی ذہن میں رکھنا ہے کہ کنڑ ادیب پونیکر جی کی کنٹر کہانی بتاتی ہے کہ بلاس خاں کا سولہ برس میں انتقال ہو گیا تھا) لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ پونیکر جی کے علاوہ تقریباً ہر وہ معلومہ کتاب جو تان سین کے کوائف بیان کرتی ہے، اس میں اس کے چار بیٹوں کا ذکر ہے، اس ذکر میں بلاس خاں موجود ہے۔

میرے سامنے اس وقت نواب سعادت علی خاں کی تصنیف ''فلسفۂ موسیقی المعروف بہ نغمۂ سعادت'' مطبوعہ 1922ء ہے، جس کے آغاز میں تان سین کے چار بیٹوں کا ذکر ہے لیکن صاحب تصنیف نے تین بیٹوں 'تان ترنگ، صورت سین اور بلاس خاں لکھ کر آگے وغیرہ کا لاحقہ لگا دیا ہے۔ البتہ موسیقی کی قدیم کتاب ''راگ درپن'' (از فقیر اللہ) کے حوالے سے جو معلومات پہنچائی گئی ہیں، اس میں تان سین کے بیٹے صورت سین اور صورت سین کے بیٹے شہبل سین یا سبل سین اور پوتے سدھین سین کا ذکر ملتا ہے اور دونوں کے متعلق کہا گیا ہے کہ یہ اپنے وقت کے بڑے واقف کار موسیقی تھے۔ یہاں یہ بھی خیال رہے کہ تان سین کے خاندان سے متعلق (اولادوں) افراد کے ناموں کے لاحقے کہیں خاں اور کہیں سین لگا ہوا ہے۔ اس سے عام قاری کے ذہن میں الجھن سی پیدا ہوتی ہے۔

میاں تان سین میرا موضوع خاص رہے ہیں اور وقتاً فوقتاً نثر و نظم میں قلم اٹھاتا رہا ہوں۔ اور اس بات کی حتی المقدور کوشش کی ہے کہ اس سلسلے مین زیادہ سے زیادہ صائب معلومات یکجا ہو جائیں۔ اس مقصد کے لیے میں نے بہتر ے مضامین رسائل میں لکھے ہیں اور تقریباً چھ سو مصرعوں پر مشتمل ایک نظم میاں تان سین بھی لکھی جو تاج سعید کی ادارت میں شائع ہونے والے جریدہ ''قند'' مردان کے موسیقی نمبر (1958) میں شامل ہے۔ اس نظم کا اساسی کردار اس وقت ظاہر ہوا جب ملک کی مشہور ڈراما نگار حسینہ معین نے مشہور ٹی وی ڈراما میاں تان سین لکھنے ڈول ڈالا۔ بعدازاں پاکستان ٹی وی نے انجم الحسن

صاحب کی ہدایت کاری میں اسے پیش کیا۔ حسینہ معین نے میری اس نظم اور دیگر تعاون کا بڑی فراخدلی سے اخبار میں اقرار واعتراف کیا ہے۔ ڈرامے کے ٹائٹل پر میرا نام ایک ریسرچر کی حیثیت سے بھی آیا ہے۔ تان سین کے باب میں میری یہ حقیر کوششیں رائگاں نہیں گئیں۔ اگر میری یہ کوششیں، محققین موسیقی کو متحرک کر دیں اور میاں تان سین کے کوائف زندگی اور ان کے تفصیلی شجرۂ نسب کو یکجا مرتب کرنے کی سبیل پیدا کر سکیں تو میرے لیے اور سب شائقین موسیقی کے لیے یہ حد درجہ خوشی کی بات ہو گی۔

بیٹی کی طرف سے

مصری سنگھ (میاں تان سین کی بیٹی سرسوتی کا شوہر)

حسن خاں

شیر خاں (لاولد)

حسین خاں

واجد خاں یا بازید خاں

نظیر خوش خال خاں

لعل خاں

نعمت خاں سدارنگ

بھوپت خان مہارنگ

فیروز خاں ادارنگ

پیار خاں انگلی کٹ

جیون شاہ

نرمل شاہ

چھوٹے نوبت خاں

لڑکی کا نام معلوم نہیں

امراؤ خاں

رحیم خاں (لاولد)

امیر خاں داماد کاظم علی خاں

فیاد علی خاں یا فیاد علی خاں

وزیر خاں

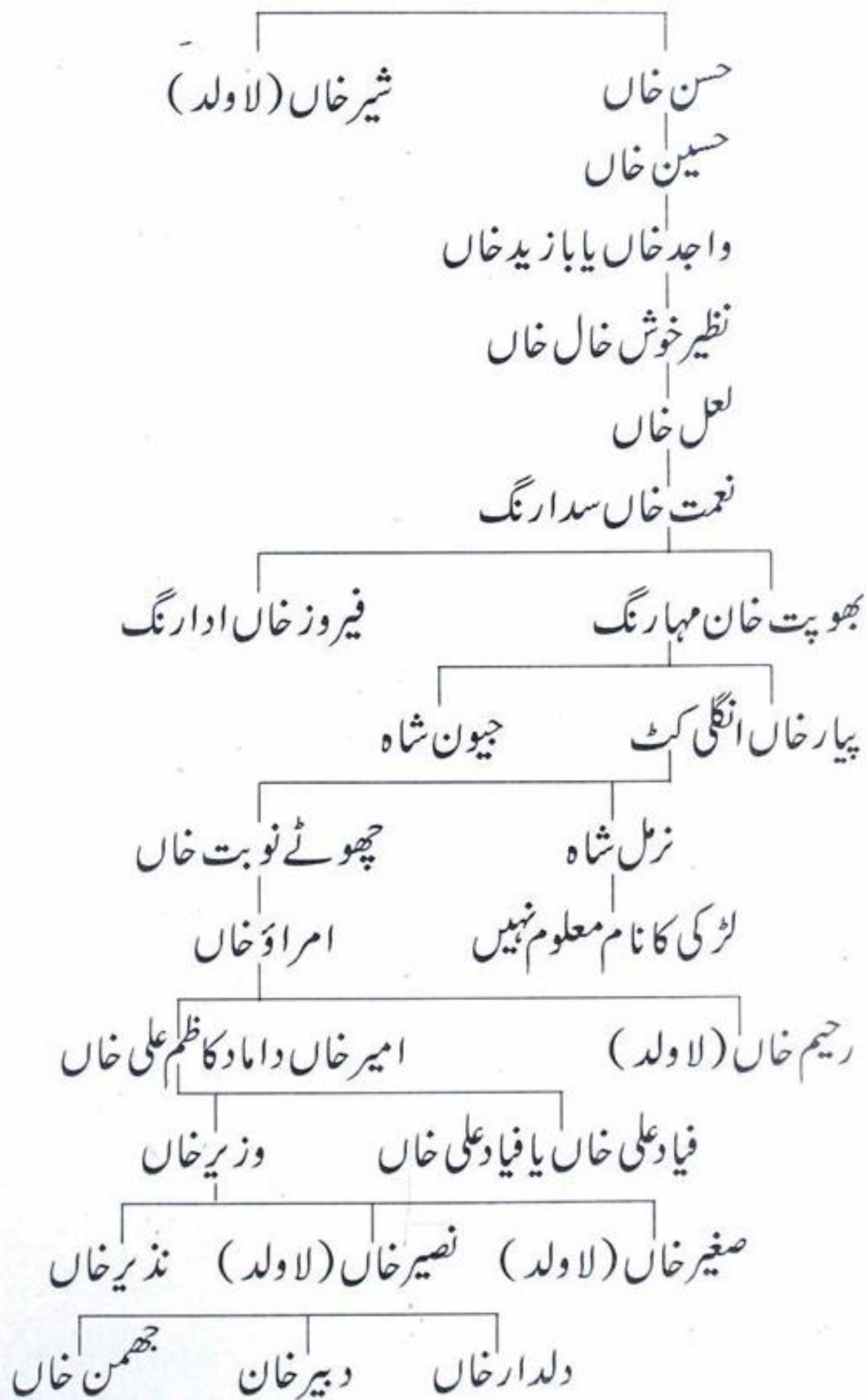
صغیر خاں (لاولد)

نصیر خاں (لاولد)

نذیر خاں

دلدار خاں

دبیر خان

جھمن خاں

بیٹے کی طرف سے
میاں تان سین
سرسوتی دیوی
بلاس خاں
ترنگ سین
سرت سین
صورت سین
دیال سین (لاولد)
اودے سین
کریم سین
راگ رس خاں
سودھر خاں
میت خاں
حسن خاں (سفید دیو بھی کہلاتے تھے)
بہادر خاں (لاولد)
گلاب خاں
جیون خاں
گیان خاں (لاولد)
چھجو خاں یا سرجو خاں
بہادر خاں
حیدر خاں
باقر خاں
(ان کے خاندان کا پتہ نہیں ملا)
لڑکی کا نام معلوم نہیں
باسط خاں
پیار خاں (لاولد)
جعفر خاں
بہادر سین خاں
ریاست علی خاں
محمد علی خاں عرف بڑکو میاں
علی محمد خاں
نثار علی خاں
احمد علی خاں
صادق علی خاں
کاظم علی خاں
لڑکی (امیر خاں بین کار کی بیوی)
کاشک علی خاں

کتابیات

۱۔ سرمایہ عشرت معروف بہ قانون موسیقی (۱۲۸۶ھ/ ۱۸۶۹ء) از صادق دہلوی۔

۲۔ معارف النغمات، از ٹھاکر محمد نواب علی خاں۔

۳۔ اصول النغمات آصفیہ، از غلام رضا ابن محمد پناہ ۱۸۱۳ء۔

4. The sitar: An Overview of Change by Allyn Minor.

۵۔ غنچۂ راگ از علی مردان خاں (۱۸۶۳ء)۔

۶۔ راگ درپن از فقیر اللہ۔

۷۔ معدن الموسیقی، حکیم کرم امام خاں (۱۹۲۵ء)۔

۸۔ آجکل، موسیقی نمبر۔

۹۔ قند، موسیقی نمبر۔

ناصر عباس نیّر

وزیر آغا کی تنقید نگاری

(''تخلیقی عمل'' کے خصوصی حوالے سے)

وزیر آغا اردو کے چند اہم ترین نقادوں میں شامل ہیں۔ ان کی تنقید کو غیر معمولی اہمیت ملنے کا سبب غالباً یہ ہے کہ یہ وسیع تناظر رکھتی ہے جبکہ اردو میں لکھی گئی بیشتر تنقید کا تناظر محدود ہے اور یہ کسی ایک نظریے یا فارمولے کا طواف کرتی ہے۔ اردو نقادوں میں سے کسی نے مارکسی نظریے کو اپنا قبلہ بنا رکھا ہے، کسی کو نفسیاتی نظریہ نقد حرزِ جاں ہے، کوئی جمالیاتی زاویۂ نقد پر مرمٹا ہے، کسی نے روایت کے مابعد الطبیعاتی تصور پر اپنی تنقید کی بنیاد رکھی ہے، کسی نے ہیئتی تنقید کو حرفِ آخر قرار دے رکھا ہے، کوئی شرح و توضیح کو تنقید کا آخری وظیفہ سمجھتا ہے اور کسی نے مابعد جدیدیت کو تنقید کا حتمی ماڈل قرار دینے کا فتویٰ داغ رکھا ہے...... تنقید کے لیے نظریہ شجر ممنوعہ نہیں ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ نظریہ تنقید کی قوت ہے۔ اس کی مدد سے تنقیدی عمل میں مخصوص جہت پیدا ہوئی اور تنقیدی عمل منظم صورت اختیار کرتا ہے۔ خرابی کسی ایک نظریے کو حتمی صداقت متصور کرنے سے پیدا ہوتی ہے کیونکہ ہر نظریے کی اپنی شرائط ہوتی ہیں اور اپنی مخصوص زد ہوتی ہے اور ضروری نہیں کہ ہر فن پارہ ان شرائط پر پورا اترے یا اس کی زد (range) کے اندر آئے۔ چنانچہ کسی مخصوص نظریے کی شرائط پر پورا اترنے والے فن پاروں کی تحسین اور تجزیے کا عمل تو بخیر و خوبی انجام پاتا ہے مگر جو ادب پارے دوسری قبیل کے ہوں انہیں یک قلم مسترد کر دیا جاتا ہے اور کبھی کبھی تو ادب کی روایت کا اہم اور وسیع حصہ کسی نظریے کی انتہا پسندی کی نذر ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات ایک ہی فن پارے میں ایک سے زائد سطحیں ہوتی ہیں، واحد نظریے یا محدود تناظر پر انحصار کرنے والوں سے یہ سطحیں اوجھل رہتی ہیں۔ اس بات کی شہادت میں مارکسوں،

ہیئت پرستوں اور نفسیاتی نقادوں کی تنقیدات پیش کی جاسکتی ہیں۔ اس تناظر میں وزیر آغا کی تنقید خصوصی اہمیت اختیار کر جاتی ہے، جو ایک مخصوص نظریے کی بجائے ایک خاص 'طرزِ نقد' کی داعی ہے اور جسے امتزاجی تنقید کا نام ملا ہے۔ امتزاجی تنقید کسی ایک نظریے کی بجائے سب نظریات (اور علمی انکشافات) سے ربط ضبط رکھتی ہے اور ہر نظریے سے حسب ضرورت اور حسب موقع استفادہ کرتی ہے۔

وزیر آغا نے نہ صرف جملہ (مغربی) تنقیدی نظریات کا مطالعہ و تجزیہ کیا ہے، بلکہ سماجی وطبعی علوم، فلسفہ ولسانیات کی بصیرتوں کو بھی جذب کیا ہے۔ مطالعے کی وسعت اور تنوع کے حوالے سے اردو کا کوئی نقاد وزیر آغا کا حریف نہیں۔ مطالعہ اپنی جگہ اہم ہے مگر مطالعے کی نہج اہم تر ہے۔ بقول رفیق سندیلوی: ''وزیر آغا نے ہر دور میں مغرب سے درآمدہ تھیوریوں اور تنقیدی نظریات کا عمیق نگاہی سے مطالعہ کیا ہے، مگر انہیں من وعن قبول نہیں کیا۔ دانشِ مغرب نے ان کی دستگیری تو کی ہے مگر ان پر اپنا تحکم نہیں جتا سکی۔ انہوں نے مغرب کی تھیوریوں سے تجزیاتی قوت کے ساتھ ٹکر لی ہے اور انھیں مشرقی دانش کی کٹھالی میں پگھلا کر اور اپنے ثقافتی ورثے اور تمدنی و تاریخی ماحول میں جذب کر کے ایک نئی صورت میں ڈھال کر پیش کیا ہے''۔ یعنی وزیر آغا نے مغربی علوم ونظریات کے وسیع و متنوع مطالعے میں مشرقی ثقافتی شناخت کو گم نہیں ہونے دیا۔ مشرق گزشتہ کئی صدیوں سے جس ثقافتی وعلمی انحطاط کا شکار ہے اور اس ضمن میں جس تاریخی جبریت سے گزر رہا ہے، اس کے تناظر میں غالباً سب سے بڑی ثقافتی خدمت یہی ہے کہ جہاں ایک طرف مغربی علوم سے پیہم آگاہی کا سلسلہ قائم رکھا جائے، وہاں اپنی ثقافتی شناخت کی برقراری اور استواری کی کوششِ پیہم بھی کی جائے...... بہر کیف وزیر آغا کی تنقید کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ یہ مغربی نظریات کو مشرقی دانش سے ہم آہنگ بنا کر پیش کرتی ہے۔

وزیر آغا کے مطالعے کی وسعت کے پیچھے یہ امکان بھی کارفرما ہوتا ہے کہ تخلیق ایک تہ دار اور نسبتاً پراسرار شئے ہے۔ (تخلیق کا یہ تصور بھی مشرق کی صوفیانہ دانش سے اخذ

کردہ ہے) اس کی تفہیم کے لیے ان تمام انسانی ذہنی مساعی سے مدد لی جانی چاہیے، جو انسان نے سماج، فرد اور کائنات کو سمجھنے کی خاطر کی ہیں۔ اسی بات کا دوسرا مفہوم یہ بھی ہے کہ تخلیق کوئی سادہ حقیقت نہیں ہے۔ اس کی ساخت میں انسان کے نفسی، روحانی، ثقافتی، سیاسی، فلسفیانہ، اساطیری، جبلی سب زمرے سما جاتے ہیں اور انسان تخلیق کے ذریعے اپنی کلی حقیقت کو مَس ...... اور منکشف کرتا ہے۔ تخلیق کا یہ برتر اور ''ہیومن اسٹ'' تصور وزیر آغا کے علاوہ شاید ہی کسی اردو نقاد کے ہاں موجود ہو! حقیقت یہ ہے کہ وزیر آغا کی ساری تنقید تمام انسانی تجربات کے مقابلے میں تخلیقی تجربے کی برتری، انفرادیت اور اولیت کو باور کراتی ہے۔

وزیر آغا نے نظری، عملی اور میٹا، تینوں قسم کی تنقید لکھی ہے یعنی تنقید کے نظری مسائل اور اصولی مباحث پر لکھا ہے۔ فن پاروں کے تجزیاتی مطالعے کیے ہیں اور دوسروں کی تنقید کا محاکمہ کیا ہے۔ ان تینوں قسم کی تنقید میں انہوں نے تخلیقی عمل کی تفہیم و تعبیر اور توضیح و تجزیہ کو اپنا بنیادی سروکار اور کسوٹی بنایا ہے۔ تخلیقی عمل کی با قاعدہ تھیوری مرتب کی ہے۔ وہ اردو کے پہلے اور بعض حوالوں سے واحد نقاد ہیں جنہوں نے تخلیقی عمل کی تھیوری پر پوری کتاب تصنیف کی ہے اور یہ کام انہوں نے اس وقت انجام دیا تھا جب مغرب میں تھیوری کو اہمیت ملنا شروع ہوئی تھی اور اردو تنقید مغرب میں ہونے والی اس پیش رفت سے یکسر لاعلم تھی۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ وزیر آغا نے ۱۹۷۰ء میں تھیوری کو موضوع بنایا تو اس کی انسپریشن مغرب سے نہیں، ذاتی تجسس سے حاصل کی۔

غور کریں تو سادہ تنقیدی عمل سے لے کر گہرے تجزیاتی مطالعے تک میں تخلیقی عمل کو ہی کسی نہ کسی صورت میں اہمیت علمی ہے۔ مثلاً شرح و توضیح ایسا سادہ تنقیدی عمل ادب پارے کی تشریح و وضاحت اس لیے کرتا ہے کہ ادب پارے میں سب کچھ واضح نہیں ہوتا، بہت کچھ نہاں ہوتا ہے اور تجزیاتی مطالعے کی ضرورت اس بنا پر ہوتی ہے کہ ادب پارے میں علامت اور ان کہی ہوتی ہے، جو روزمرہ کے ترسیلی و ابلاغی نظام کے لیے اجنبی ہوتی

ہے ...... ادب پارے میں ابہام، علامت اور ان کہی اس لیے ہیں کہ ادب پارہ عام تحریر نہیں ہے جو غیر علامتی یا مانوس علامتوں سے عبارت ہوتی ہے۔ ادب اور عام تحریر کا فرق تخلیقی عمل سے پیدا ہوتا ہے یعنی کوئی (ترسیلی) مواد جب تخلیقی عمل سے گزر کر اور ایک منقلب صورت میں سامنے آتا ہے تبھی وہ ادب پارہ بنتا ہے۔ یوں تنقید کا بنیادی موضوع فن کا تخلیقی عمل (یا نئی تنقیدی زبان میں شعریات) ہے۔ اصل یہ ہے کہ جن اصولوں کی وجہ سے کوئی تحریر ادب کہلاتی ہے، تنقید ان کو اہمیت دیے بغیر ایک قدم نہیں چل سکتی۔ اگر چلنے کی کوشش کرتی ہے تو منہ کے بل گرتی ہے ...... وزیر آغا کی تنقید، تنقید کے حقیقی منصب سے آگاہ کرتی ہے، جب وہ تخلیقی عمل کو اہمیت دیتی اور ادب کی شعریات تک رسائی کی کوشش کرتی ہے۔

وزیر آغا خوش قسمت نقاد ہیں کہ وہ اہل نظر کے ایک وسیع حلقے میں زیر بحث آئے ہیں۔ اس حلقے میں ان سے اتفاق کرنے والے بھی ہیں اور اختلاف کرنے والے بھی ان سے جزئی اتفاق کرنے والے بھی اور مکمل اختلاف کرنے والے بھی اور مکمل اتفاق کرنے والے بھی اور جزئی اختلاف کرنے والے بھی۔ ان سے اختلافات کا آغاز ''اردو شاعری کا مزاج'' سے ہوا۔ اس کتاب میں اردو شاعری کی تین اہم اصناف (گیت، غزل اور نظم) کے مزاج یا شعریات کو برصغیر کے صدیوں پر پھیلے ہوئے ثقافتی پس منظر میں دریافت اور مرتب کیا گیا تھا اور یہ باور کرایا گیا تھا کہ شاعری (اور ادب) کی مزاج بندی میں فعال کردار ثقافت کا ہوتا ہے۔ چونکہ وزیر آغا نے ثقافت کو زمین کی پیداوار قرار دیا تھا اور یہ تصور ثقافت، مذہب یا مادی جدلیات کو ثقافت کی اساس سمجھنے والوں سے ٹکراتا تھا، اس لیے ''اردو شاعری کا مزاج'' کی مخالفت خوب ہوئی اور مخالفت میں پیش پیش بھی دو حلقے (مذہب پسند اور ترقی پسند) تھے مگر دوسری طرف جو اہل نظر ادب کو ادب کی شرط پر سمجھنے کے قائل تھے، انہوں نے اس کتاب کا نہایت گرمجوشی سے خیر مقدم بھی کیا اور اسے اردو تنقید کی ایک اہم کتاب قرار دیا کہ اس کتاب میں پہلی بار اردو شاعری کو مقامی ثقافتی

پس منظر میں رکھ کر دیکھا گیا تھا۔عجیب بات یہ ہے کہ وزیر آغا کی یہ کتاب تو خوب زیر بحث آئی ،مگراس کے بعد آنے والی کتاب ''تخلیقی عمل'' (پہلا ایڈیشن ۱۹۷۰ء، چھٹا ایڈیشن ۲۰۰۳ء) نظر انداز ہوئی، جو دراصل ''اردو شاعری کا مزاج'' میں پیش کیے جانے والے تھیسس کو آگے بڑھاتی تھی ۔وزیر آغا کی تخلیقی عمل کی تھیوری کا ذکر بعض مضامین میں تو ہوا ہے مگر اس پر کوئی مقالہ اب تک نہیں لکھا گیا......اس کی دو وجوہ سمجھ میں آتی ہیں ۔ایک تو یہ ہے کہ ہماری تنقید کسی مصنف کی ایک تصنیف اور کسی صنف کے ایک عہد پر ٹھہر جانے کی خوگر ہے۔وہ قرۃ العین حیدر کے'' آگ کا دریا'' اور عبداللہ حسین کے'' اداس نسلیں'' کو ہی ان کے بڑے ناول شمار کرتی ہے۔ان مصنفین کی بعد کی تصانیف کو کچھ زیادہ اہمیت نہیں دیتی۔ شاید یہ سمجھا جاتا ہے کہ ایک مصنف پوری عمر میں ڈھنگ کا بس ایک ہی کام کرتا ہے (اور باقی جھک مارتا ہے)۔اسی طرح افسانے میں منٹو، بیدی اور کرشن چندر کے عہد کو ہی عہد زریں قرار دینے کے مغالطے میں ہماری تنقید رہنا پسند کرتی ہے اور یہاں شاید یہ سمجھا جاتا ہے کہ ایک صنف میں ایک صدی میں بس ایک ہی دور کمال آتا ہے ۔ وزیر آغا کی ''تخلیقی عمل'' سمیت کتنے ہی مصنفین کی کتنی ہی اہم کتابیں اس رویے کی نذر ہوئی ہیں۔ تاہم اس عمومی وجہ کے علاوہ ''تخلیقی عمل'' کو نظر انداز کرنے کی ایک خصوصی وجہ بھی ہے (جو وزیر آغا پر جاگیر دار ادیب وشاعر کی تہمت رکھ کر انہیں نظر انداز کرنے کی روش کے علاوہ ہے)۔ ''تخلیقی عمل'' تنقیدی تھیوری پر مشتمل ہے اور ہم من حیث المجموع نہ نظریہ سازی کو پسند کرتے ہیں اور نہ نظری مسائل پر گفتگو کے عادی ہو سکے ہیں۔تھیوری کو ہمارے ہاں ایک بے کار ذہنی مشق تصور کیا جاتا ہے۔اور اس طرز عمل کی جڑیں غالباً بت پرستی کی اس روش میں ہیں جو یہاں کے باسیوں کے خمیر میں رچی ہے اور جس کا مظاہرہ مختلف صورتوں میں ہوتا رہتا ہے۔ہم تجرید سے زیادہ تجسیم، روح سے زیادہ بدن اور فکر سے زیادہ جذبے اور عمل میں یقین رکھتے ہیں چنانچہ تھیوری کو تجرید اور خالص فکر خیال کر کے بالعموم مسترد کر دیا جاتا ہے حالانکہ فکر یا تھیوری کو عمل پر فوقیت حاصل ہے کہ ہر عمل کی بنیاد کسی نہ کسی تھیوری یا

فکر پر ہوتی ہے۔ گوعمل میں تکرار، میکانیت اور یکسانیت در آتے ہیں جو عمل کو بے روح مشقت میں بدل دیتے ہیں۔ اردو تنقید بالعموم نظری تنقید کی بجائے عملی تنقید کا خیر مقدم کرتی ہے اور یہ بات فراموش کر دی جاتی کہ نظری مسائل اور اصولوں سے صرف نظر کرنے سے عملی تنقید بھی بے روح میکانکی عمل میں بدل جاتی ہے۔ وہ فقط غیر منظم تاثرات اور اندھے تعصبات کا شکار ہو کر رہ جاتی ہے۔ نظری تنقید، تنقید کو مسلسل خود آگاہ رکھتی ہے اور اسے تخلیق کو بہتر طور پر جاننے کے راستے دکھاتی اور نئے حربے فراہم کرتی ہے۔

بہر کیف ''تخلیقی عمل'' وزیر آغا کی ایک اہم کتاب ہے۔ یہ نہ صرف اردو میں تخلیقی عمل کی تھیوری پر پہلی باقاعدہ تصنیف ہے۔ بلکہ اب تک اپنی نوعیت کی واحد کتاب ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ اردو میں اور جنل نظریہ سازی کی ایک نادر مثال ہے۔ اس کتاب کے بعد ہر چند طارق سعید نے ''تخلیقی عمل، اصول و مسائل'' کے نام سے کتاب پیش کی ہے جو ۱۹۹۱ء میں علی گڑھ سے چھپی ہے مگر اس میں زیادہ تر تخلیقی عمل سے متعلق دوسروں کے خیالات کو یکجا کر دیا گیا ہے۔ ویسے یہ کتاب وزیر آغا کی کتاب سے انسپائر ہو کر لکھی گئی ہے۔ اس کا اعتراف مصنف نے کتاب کو وزیر آغا کے نام سے معنون کر کے کیا ہے اور وزیر آغا کو تخلیقی عمل کا پارکھ لکھا ہے۔

جیسا کہ اوپر لکھا گیا ''تخلیقی عمل'' اور جنل نظریہ سازی کی انوکھی مثال ہے۔ واضح رہے کہ اور جنل نظریہ سازی کا مطلب یہ نہیں کہ نظریہ آسمان سے یا غیب سے اترنے والے صحیفے کی طرح بالکل نیا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ مطلقاً نئے پن کا دنیا میں کوئی وجود نہیں اور جنلٹی کا ایک خیال انگیز تصور بین المتونیت کی تھیوری میں واضح کیا گیا ہے۔ اس کے مطابق ہر نیا متن پرانے متون کے تار و پود سے تیار ہوتا ہے مگر اس طور کہ پرانے اور ماسبق متون نئے میں از سر نو جنم لیتے ہیں۔ وزیر آغا نے بھی تخلیقی عمل سے متعلق موجود تھیوریز کے متون کو اپنی تھیوری میں برتا ہے، مگر اس طور کہ کہیں انہیں جزئی طور پر قبول کیا ہے، کہیں ان میں توسیع کی ہے، کہیں انہیں رد کیا ہے اور کہیں انہیں اپنی تھیوری کے انفراد کو واضح کرنے

کے لیے مقابل رکھا ہے۔

وزیر آغا کی تخلیقی عمل کی تھیوری کا انفراد یہ ہے کہ یہ تخلیقی عمل کی کارکردگی کا جائزہ حیاتیات، معاشرہ، اساطیر، تاریخ اور فنون لطیفہ (مصوری، موسیقی، رقص، شاعری) کے منطقوں میں لیتی ہے یعنی جہان اصغر (حیاتیاتی خلیے) اور جہان اکبر دونوں میں تخلیقی عمل کی کارفرمائی کا مطالعہ کرتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وزیر آغا نے ''دونوں جہانوں'' میں عمل تخلیق کی ایک مماثل فارم/ پیٹرن کو کارفرما دیکھا ہے۔ یوں انہوں نے تخلیقی عمل کا ایک آفاقی ماڈل پیش کیا ہے۔

آج ہم تقریباً پینتیس برسوں بعد تخلیقی عمل کی اس تھیوری کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ بات فی الفور ذہن میں آتی ہے کہ متنوع اشیا و مظاہر کو یکساں ساخت/ پیٹرن کا حامل قرار دینا...... یعنی آفاقی ماڈل پیش کرنا جدیدیت اور ایک خاص مفہوم میں فوق جدیدیت (ساختیات) کا شیوہ رہا ہے۔ مثلاً چارلس ڈارون نے تمام انواع کے مشترک origin اور ان کے ارتقا کے یکساں پیٹرن کی تھیوری پیش کی۔ فرائیڈ نے انسانی سائیکی کے یکساں ماڈل پیش کیے (پہلے شعور، تحت الشعور اور لاشعور ...... اور پھر اڈ، ایگو اور سپر ایگو)۔ کارل مارکس نے انسانی تاریخ اور سر جیمز فریزا نے انسانی تہذیب کی آفاقی ساختیں متعارف کروائیں۔ یہ سب جدیدیت (ماڈرنٹی) کے بنیاد گزار ہیں۔ بعدازاں ساختیات نے بھی ثقافتی مظاہر کے عقب میں کارفرما کسی بنیادی پیٹرن کو دریافت کرنے کی روش اختیار کی۔ اسی بنا پر ساختیات کو فوق جدیدیت بھی کہا گیا کہ جدیدیت کی طرح اس میں بھی مرکزیت (اور آفاقیت) کا اقرار کیا گیا ہے۔ پھر جب پس ساختیات/ مابعد جدیدیت آئی تو جدیدیت کی آفاقیت اور ساختیات کی مرکزیت کو چیلنج کر دیا گیا۔ آفاقیت کو جدیدیت کا مہابیانیہ (Metanarrative) کہا گیا اور اس کی جگہ منی بیانیے کا تصور متعارف کروایا گیا جو مرکزیت اور آفاقیت کی بجائے لامرکزیت اور مقامیت پر زور دیتا ہے۔ جدیدیت اور آفاقیت کو کالونیل نظام کی مخصوص فکر سے وابستہ سمجھا گیا اور رد کیا گیا، ویسے

فکر کے آفاقی ماڈل کے خلاف ابتدائی ردعمل ۱۹ویں صدی میں جرمنی میں شروع ہوا تھا، جب ہر مظہر کو نیوٹن کی طبیعات کی روشنی میں سمجھنے کی روش عام تھی۔ جرمن مفکرین ولہلم ڈلتے اور ہنرخ رکرٹ نے اس کے خلاف ردعمل ظاہر کرتے ہوئے کہا کہ طبعی اور سماجی سائنسوں کے اصول الگ الگ ہیں۔ سو ہر ثقافتی مظہر یا شعبۂ علم کے لیے طبیعات کا ماڈل موزوں نہیں ہے۔ یوں انہوں نے آفاقی ماڈل کو مسترد کیا اور ہر شعبۂ علم یا مظہر کے لیے الگ مطالعاتی حکمت عملی اختیار کرنے پر زور دیا اور مماثلت سے زیادہ افتراقات کی اہمیت جتائی۔ مابعد جدیدیت بھی افتراقات پر زور دیتی ہے۔

اس فکری تناظر میں دیکھیں تو وزیر آغا کے ہاں تخلیقی عمل کا آفاقی ماڈل جدید فکر کے زیر اثر ہی پیش ہوا ہے سو دیکھنے والی بات یہ ہے کہ کیا انہوں نے صرف مماثلت کی نشاندہی کی ہے یا افتراقات کو بھی نشان زد کیا ہے؟ کیونکہ اگر ہم مابعد جدیدیت کی لامرکزیت و مقامیت کو کوئی اہمیت نہ بھی دیں، تب بھی یہ بات سامنے کی ہے کہ فطرت تنوع پسند ہے اور یہ تنوع فطرت کی خارجی سطح پر ہی نہیں داخلی سطح پر بھی موجود ہے...... اس زاویے سے وزیر آغا کی تخلیقی عمل کی تھیوری کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے علوم و مظاہر کے افتراقات کو نظر انداز نہیں کیا یعنی انہوں نے ہر چند حیاتیات، اساطیر، تاریخ، معاشرہ اور فنون لطیفہ میں تخلیقی عمل کے یکساں پیٹرن کو دریافت و مرتب کیا ہے مگر ساتھ ہی یہ واضح بھی کیا ہے کہ عمل تخلیق اساطیر، تاریخ، رقص، موسیقی، شاعری اور مصوری میں کچھ نہ کچھ بدل جاتا ہے یوں اس تھیوری کی آفاقیت اور مرکزیت میں ایک قسم کی لامرکزیت موجود ہے اور اختر افات کا لحاظ کیا گیا ہے۔ ان کا اصل موقف یہ ہے کہ کائنات اور اس کے ہر مظہر میں تخلیق کا عمل ایک بنیادی اصول کے طور پر جاری و ساری ہے۔ اصول ہونے کے ناتے یہ واحد تو ہے مگر یک رنگ نہیں ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ وزیر آغا نے اس ''بنیادی اصول'' کی وضاحت کس طور کی اور اس ضمن میں کن ذرائع اور سرچشموں سے استفادہ کیا ہے؟ نیز اس کی اہمیت کیا ہے؟

وزیر آغا کی تخلیقی عمل کی تھیوری کا مطالعہ تین زاویوں سے کیا جا سکتا ہے۔ محرکات، ماہیت، نتائج وثمرات۔ انہوں نے تخلیقی عمل کے ایک سے زائد محرکات کی نشان دہی کی ہے۔ پہلا محرک، ان کی نظر میں ''وجود کی بامشقت قید اور تکرار اور یکسانیت سے رہائی کی خواہش'' ہے۔ یہ خواہش پیدا ہی اس وقت ہوتی ہے، جب وجود ایک قید بامشقت محسوس ہو اور تکرار و یکسانیت سے دم گھٹنے لگے۔ اس زاویۂ نظر پر وجودی فلسفے کی پرچھائیں صاف محسوس ہوتی ہے۔ وجودی فلسفہ وجود (Being) کے تجربے کو ہی مستند مانتا ہے اور یہ تجربہ وجود کو خود وجود کا قیدی خیال کرتا ہے تاہم وجودی تجربہ دہشت، تنہائی، یاسیت اور متلی کی کیفیات سے دوچار پاتا ہے مگر وزیر آغا کے ہاں وجود کی قید سے تخلیقی عمل کے ذریعے آزاد ہونے کی خواہش کا ذکر ہے۔ وزیر آغا کی تھیوری میں تخلیقی عمل کا دوسرا محرک ایک کی دو میں تقسیم ہے۔ جب تک اکائی نہ ٹوٹے، دوئی وجود میں نہ آئے، تضاد اور جدلیات کا ظہور نہ ہو، تخلیقی عمل کا آغاز نہیں ہو سکتا۔ ثنویت کا یہ تصور مغربی فلسفے میں موجود ہے۔ عنیت اور حقیقت پسندی، موضوعیت اور معروضیت، وجود اور جوہر ایسی اصطلاحات اسی تصور کو پیش کرتی ہیں۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' میں پیش ہونے والا تھیسس بھی ثنویت پر ہی استوار ہے۔ غور کریں تو پہلا محرک نوعیت کے اعتبار سے نفسیاتی اور دوسرا فلسفیانہ اور سائنسی ہے۔ تاہم یہ محرکات حیاتیاتی، معاشرتی، اساطیری اور فنون لطیفہ کی سطحوں پر تھوڑے بہت فرق کے ساتھ کارفرما ہیں۔ مثلاً حیاتیاتی سطح پر دوئی کے بغیر تخلیقی عمل بالعموم موجود نہیں اور ایک خلوی حیات میں جہاں موجود ہے، وہاں یہ تنوع اور ارتقا سے تہی ہے، جو تخلیقی عمل کے اہم ثمرات ہیں۔ اور فن کی سطح پر بھی جب تکرار (اسے وزیر آغا نے دائرے کے تسلط سے موسوم کیا ہے) ہونے لگے تو تخلیقی عمل کو تحریک ملتی ہے اور معاشرہ دائرے کے بجائے خط مستقیم میں گامزن ہو جاتا ہے۔ ویسے ذرا پیچھے جا کر دیکھیں تو تکرار اور یکسانیت سے زیادہ اہم ان کا احساس اور وہ ''ذریعہ'' ہے جو اس احساس کو پیدا کرتا ہے۔ مطلب یہ کہ محض تکرار کا ہونا تخلیقی عمل کے جاری ہونے کا محرک نہیں بنتا، یہ اس وقت

محرک تخلیق بنتا ہے جب تکرار اور یکسانیت کو experience کیا جائے اور experience کرنے کا ذمہ دار غالباً انسانی دماغ ہے، جو انسان کی روزمرہ ضروریات سے کہیں بڑا ہے۔ انسانی دماغ میں جو ''زائد توانائی اور فاضل صلاحیت'' ہے غالباً یہی زندگی میں یکسانیت اور تکرار کا احساس کرتی ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر تخلیقی عمل کوئی معمولی سماجی عمل نہیں بلکہ ایک ایسا انسانی عمل ہے جس کی جڑیں انسان کے بنیادی جوہر میں موجود ہیں!

وزیر آغا نے تخلیقی عمل کی جس ماہیت کی نشان دہی کی ہے، وہ دراصل ایک Process ہے جس کے تین اہم مدارج ہیں: نراج، وژن اور آہنگ۔ وزیر آغا کی تخلیقی عمل کی تھیوری کی یہ تین مرکزی اصطلاحات بھی ہیں۔ نراج سے مراد تخلیق کے کچے مواد کا باہم ٹکرا کے بے ہئیت ہو جانا ہے۔ یہ بے ہیئتی ایک قسم کا ناموجود (nothingness) ہے۔ حیاتیاتی سطح پر یہ وہ حالت ہے جب جرثومہ بیضے میں پیوست ہو جاتا ہے (اسے اصطلاح میں syngary کا نام ملا ہے) اور ایک ''رقیق بے ہیئتی'' وجود میں آ جاتی ہے، دونوں بے صورت اور بے نام ہو جاتے ہیں (ایک نئی صورت میں ڈھلنے کی خاطر) اساتیر میں نراج کی حالت کو گل گامش، منو اور حضرت نوح کی کہانیوں میں واضح کیا گیا ہے جو دراصل عظیم آبی طوفان کے ذریعے زندگی کو تباہ کرنے اور پھر از سر نو زندگی تخلیق کرنے کے عمل کو پیش کرتی ہیں۔ فن کوزہ گری میں نراج وہ مرحلہ ہے جب پانی میں مٹی کو گوندھ کر اسے رقیق کیا جاتا ہے اور فنون لطیفہ میں نراج کی زد پر تخلیق کار آتا ہے، جس کے ہاں اجتماعی لاشعور اور 'عوی شعور' باہم ٹکرا کر بے ہئیت ہو جاتے ہیں۔

نراج یا بے ہیئتی کی کیفیت کربناک ہوئی ہے۔ چنانچہ اس سے نکلنے کے لیے تخلیق کار ہاتھ پاؤں مارتا ہے اور اسی دوران میں وژن روشنی کا کوندا بن کر نمودار ہوتا ہے۔ اساطیر میں یہ وہ مرحلہ ہے جب سمندر کو بلونے سے امرت (یعنی مکھن) برآمد ہوا۔ اور حضرت یوسفؑ کی کہانی میں یہ وہ لمحہ ہے جب انہیں اندھے تاریک کنویں میں روشنی کی ایک کرن نظر پڑی تھی۔ فن کی سطح پر اسے خیال بامعنی کہا جاسکتا ہے۔ وزیر آغا کے نزدیک

وژن کے طلوع ہونے سے تخلیق کار کو امید کی کرن تو نظر آتی ہے مگر اس کی نجات اس وژن کی تجسیم میں ہے اور وژن کی تجسیم تب تک ممکن نہیں یا خیال و معنی کو گرفت میں اس وقت تک نہیں لیا جا سکتا جب تک فنکار اس آہنگ کو نہ چھو لے جو تمام صورتوں کے پس پشت موجود ہے، ایک ازلی وابدی آہنگ! دوسرے لفظوں میں وژن تو ایک ذاتی چیز ہے جبکہ آہنگ کائناتی شے ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر جب تک فنکار کی ذات کائنات کی ''روح'' کو مس نہیں کرتی، تب تک نہ اس کی نجات ممکن ہے نہ تخلیقی عمل انجام پا سکتا ہے۔

وژن کی تجسیم کے لیے (اس تھیوری کی رو سے) آہنگ ناگزیر تو ہے، مگر کافی نہیں ہے۔ تجسیم کے لیے کسی میڈیم کی ضرورت ہوتی ہے۔ رقاص کے پاس بدن، موسیقار کے پاس آواز، مصور کے پاس رنگ اور شاعر کے پاس لفظ میڈیم ہیں۔ چنانچہ ہر فنکار اپنے متعلقہ میڈیم میں وژن کو گرفتار کرتا ہے۔ یہاں وزیر آغا نے بعض اہم وضاحتیں کی ہیں۔ اول یہ ہے کہ وژن کو میڈیم کی حاجت تو ہے مگر وژن کو میڈیم پر کوئی تفوق (زمانی یا مکانی) حاصل نہیں ہے یعنی ایسا نہیں کہ پہلے وژن یا خیال نمودار ہوتا ہے، پھر اس کے لیے میڈیم یا مخصوص اسلوب منتخب کیا جاتا ہے، بلکہ وژن خود اپنے میڈیم کو ساتھ لاتا ہے۔ اس طرح انہوں نے افلاطون کی تھیوری (نظریہ نقل) سے اختلاف کیا ہے، جو وژن اور میڈیم یا تخلیق کے مواد اور اس کی فارم میں دوئی کا تصور دیتی ہے، فن کو موجود کی نقل (اور موجود کو اعیان کی نقل) قرار دیتی ہے جس کا صاف مطلب ہے کہ فن (اور اس کا میڈیم) پہلے سے موجود 'وژن' یا خیال کو گرفت میں لاتا ہے جبکہ وزیر آغا وژن اور اس کے میڈیم، خیال اور اس کی فارم کو اکائی مانتے ہیں اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ دونوں ایک ساتھ وجود میں آئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں میڈیم ہی وژن کی موجودگی کی شہادت دیتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ ساختیات کا عین یہی موقف ہے۔ ساختیات خیال اور معنی کو زبان سے پہلے نہیں، زبان کے اندر اور زبان کے تحت قرار دیتی ہے۔

وژن اور میڈیم کو اکائی سمجھنے کا مفہوم و مدعا یہ بھی ہے کہ ہر فن کی ایک اپنی منفرد

دنیائے معانی ہے۔ یعنی ایسا نہیں کہ مصور، شاعر اور رقاص ایک ہی خیال کو تین مختلف ذرائع میں پیش کرتے ہیں۔ وزیر آغا کی تھیوری کے مطابق مصور کی معنوی کائنات اور ہے اور شاعر کا منطقہ خیال دوسرا ہے۔ چنانچہ شاعری کی قرأت، مصوری کی نظارت اور موسیقی کی سماعت سے ہر چند جمالیاتی مسرت ملتی ہے، مگر فن کے مختلف ہو جانے سے اس مسرت کے درجے میں فرق ضرور آجاتا ہے اور یہ بحث بے معنی ہوگی کہ کس فن میں جمالیاتی مسرت کا درجہ بلند اور رفیع ہوتا ہے۔ اختلاف کا مطلب اشراف واجلاف ہونا نہیں ہوتا۔

وزیر آغا وژن کی تجسیم کے ساتھ ہی وژن کی ترسیل کو بھی اتنا ہی اہم سمجھتے ہیں۔ یہاں ان کی تھیوری کروچے کی اظہاریت سے مختلف ہو جاتی ہے۔ اظہاریت تخلیقی عمل کو فنکار کے ذہن اور باطن تک محدود کرتی ہے۔ اس کی رو سے سارا عمل تخلیقی فنکار کے اندر مکمل ہو جاتا ہے اور اس کا اظہار غیر ضروری ہے۔ گویا یہ تھیوری تخلیقی عمل کو محض اس مسرت اور سرشاری تک محدود کرتی ہے جو فنکار کو عمل تخلیق انجام دینے کے طور پر نصیب ہوتی ہے مگر وزیر آغا تھیوری میں تخلیقی تجربے کا اظہار ضروری ہے اور یہ اظہار تجربے سے الگ نہیں، تجربے کا حصہ ہے۔ چونکہ تجربے کے اظہار اور وژن کی ترسیل کی ایک سماجی جہت ہے، اس لیے وزیر آغا کے ہاں تخلیقی عمل فنکار کی ذات کے علاوہ سماجی عمل سے بھی مربوط ہے تاہم واضح رہے کہ وزیر آغا کے تنقیدی نظریات میں ادب کے سماجی عمل کا مطلب وہ افادیت اور مقصدیت نہیں ہے، جسے ترقی پسندوں نے باقاعدہ نظریے اور عقیدے کی شکل دے رکھی ہے بلکہ سماجی عمل کا مطلب انفرادی تجربے کو وسیع انسانی تجربات کے روبرو رکھنا ہے۔ اسی طرح وزیر آغا نے تخلیق کے جس کچے مواد کی نشاندہی کی ہے، اس سے تخلیقی عمل کے الہامی نظریے پر زد پڑتی ہے۔ وزیر آغا نے اس مواد کو فنکار کے نسلی تجربات (جو اس کے اجتماعی لاشعور میں آرکی ٹائپ کی صورت میں مضمر ہوتے ہیں) اور عصری تجربات سے عبارت قرار دیا ہے۔ نسلی تجربات فنکار کی سائیکی کے حوض کی تہ میں منفعل حالت میں موجود ہوتے ہیں جبکہ عصری تجربات فعال حالت میں اس حوض کی سطح پر تیر رہے ہوتے

ہیں، جب کوئی واقعہ (چھوٹا یا بڑا) رونما ہوتا ہے تو فنکار کی سائیکی میں بھونچال سا آ جاتا ہے اور فعال و منفعل تجربات باہم ٹکرا کر بے ہیئت ہو جاتے ہیں۔ اس ضمن میں دیکھنے والی بات یہ ہے کہ یہ سارا مواد تخلیق کار کے اندر موجود ہے، غیب سے نہیں آیا۔ گو وزیر آغا آہنگ کو ایک غیبی عنصر کہتے ہیں اور تخلیق کی صلاحیت کو بھی وہبی تسلیم کرتے ہیں مگر تخلیق کے مواد کو فرد کے تجربات پر مشتمل قرار دیتے ہیں...... وزیر آغا کی تھیوری کا یہ جز وژنگ کے اجتماعی لاشعور کے نظریے سے خاصا متاثر ہے۔ نیز ژنگ جس طرح فن کی اسراریت میں یقین رکھتا تھا، وزیر آغا بھی اس یقین کے علمبردار ہیں۔ وزیر آغا نے فرائیڈ کے نظریۂ تخلیق فن کا بھی حوالہ دیا ہے اور اس سے جزوی اختلاف اور جزوی انسان کیا ہے، مثلاً وہ فرائیڈ کی مانند فن کو جذبات کی تطہیر اور ارتقاع کا وسیلہ تو سمجھتے ہیں مگر اسے فرائیڈ کی طرح محض فرد کے ذاتی (اور عصری) تجربات تک محدود نہیں کرتے۔

زیر مطالعہ تھیوری میں جن نتائج و ثمرات کا ذکر ہے، وہ بھی سن لیجیے۔

وزیر آغا کے نزدیک تخلیقی عمل میں ایک اچانک جست کے ذریعے تقلیب ہوتی ہے اور تخلیقی عمل میں حصہ لینے والے سارے کردار تقلیب کے عمل سے گزرتے ہیں۔ فنکار، معاشرہ اور میڈیم وغیرہ۔ فنکار کے جذبات کی تطہیر ہوتی ہے۔ وہ وجود کی قید بامشقت سے آزاد ہوتا ہے، یکسانیت و تکرار سے رہائی پاتا ہے۔ فنکار کی تقلیب ذات اور تطہیر نفس کا ذکر کرتے ہوئے وزیر آغا اسے صوفیانہ تجربے سے مختلف قرار دیتے ہیں کہ صوفی اور عارف اپنی ہستی کو (جزو) ذات واحد (کل) میں ضم کر دینے کو اپنے تجربے کی معراج خیال کرتا ہے۔ وہ اپنے ہونے کے شعور کو حقیقت مطلق کے ''ماورائے بیان شعور'' میں گم کرنے میں عقیدہ رکھتا ہے مگر تخلیق کار اپنے شعور انفرادی اور اپنے جزو کی بقا و نجات کا قائل ہوتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ وہ اس کے لیے ''ماورائے بیان شعور'' سے روشنی لیتا ہے۔ ویسے عارفانہ تجربے میں بھی شعور ذاتی کامل طور پر شعور مطلق میں فنا نہیں ہوتا / ہو سکتا۔ اس لیے کہ عارف اپنی فنا کے احساس سے بہرہ ور رہتا ہے اور یہ احساس شعور

انفرادی کے وسیلے سے ہی ہوتا ہے...... وزیر آغا فنکار کی تقلیب ذات پر زور دے کر خود کو نئی تنقیدی تھیوری کے موقف سے الگ کر لیتے ہیں، جو تعمیر متن کے عمل میں مصنف کو محض ایک میڈیم سمجھتا ہے اور مصنف کی نفی کرتا ہے۔ وزیر آغا نے ساختیات، پس ساختیات پر جم کر لکھا ہے اور ان موضوعات پر اپنے مقالات میں اپنے نقطۂ نظر کا دفاع کیا ہے۔ مصنف کو تخلیقی عمل کا باقاعدہ حصہ گردانا ہے اور متعدد مقامات پر یہ بات زور دے کر لکھی ہے کہ تخلیقی عمل میں تین کردار حصہ لیتے ہیں، مصنف، تصنیف اور قاری۔

وزیر آغا کی تھیوری میں ایک جست کے ذریعے جو تقلیب رونما ہوتی ہے، وہ معاشرے کے تخلیقی عمل میں بھی مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔ جب معاشرہ دائرے اور پامال روشوں سے آزاد ہو کر معانئے مدار میں سفر کرنے لگتا ہے۔ معاشرے میں یہ جست بڑے تخلیقی اذہان کے وسیلے سے ممکن ہوتی ہے۔ یہ پیغمبر بھی ہو سکتے ہیں اور مصلح و مفکر بھی اور تخلیق کار بھی! اسی طرح میڈیم بھی تقلیب سے گزرتا ہے۔ رنگ، لفظ، بدن، آواز سب کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے یعنی رنگ جب تصویر میں اترتا ہے تو اس کا وہ مفہوم باقی نہیں رہتا جو تصویر سے باہر ہوتا ہے اور لفظ جب جز و شعر بنتا ہے تو وزیر آغا کے لفظوں میں اس کا کاروباری مفہوم جاتا رہتا ہے۔ یہی صورت بدن اور آواز کی ہوتی ہے۔ بدن جب رقص کی حالت میں ہوتا ہے تو وہ چیزے دیگر ہوتا ہے اور یکسر نئے مفہوم اور نئی کیفیت کا حامل ہوتا ہے۔ آواز بھی غنائی پیراہن میں آ کر ایک نئی تبدیلی سے گزرتی ہے۔

تقلیب دراصل ارتقائی عمل ہے، جو اچانک اور بغیر منطقی وجوہ کے انجام پاتا ہے۔ اس کی نشاندہی حیاتیات میں ڈی۔ ویریز نے کی تھی۔ اس نے کہا تھا کہ انواع میں بعض ارتقائی تبدیلیاں اچانک اور کسی منطقی وجہ کے بغیر رونما ہوتی ہیں۔ تقلیبی ارتقا، تدریجی ارتقا سے مختلف ہے۔ آخر الذکر علت و معلول کے اصول کے تحت ہوتا ہے۔ اس کی رفتار سست اور جہت متعین ہوتی ہے مگر تقلیبی ارتقا کی رفتار تیز اور جہت غیر معین ہوتی، یعنی احکامات سے لبریز ہوتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں

تو تخلیقی عمل دراصل فنکار، معاشرے اور زبان و ثقافت کو بھی ارتقا سے ہمکنار کرتا ہے اور اس میں عمل تقلیب کے سارے اوصاف ہوتے ہیں۔

حواشی

☆۔ وزیر آغا کی تھیوری جن سرچشموں سے فیض یاب ہوتی ہے ان میں علم حیاتیات، علم طبعیات، علم نفسیات، علم بشریات اور اساطیر بطور خاص شامل ہیں۔ ان کے علاوہ گراہم ویلس کی تخلیقی عمل کی تھیوری (جو اس نے ہل موز کے خیالات سے ترتیب دی تھی) سے بھی استفادہ کیا ہے۔ گراہم ویلس نے تخلیقی عمل کے چار مدارج کا ذکر کیا۔ تیاری، پرورش، تنویر اور تصدیق۔ وزیر آغا نے ان سب کا حوالہ کتاب میں دیا ہے۔

☆۔ وزیر آغا کی تھیوری کا بنیادی ارتکاز شاعری کے تخلیقی عمل پر ہے۔ فکشن کا عمل تخلیق مذکور نہیں ہے۔ غالباً اس لیے کہ فکشن کو فنون لطیفہ میں شمار نہیں کیا گیا۔

وزیر آغا

بیسویں صدی کی مغربی تنقید کے تین اعلانات

بیسویں صدی کی مغربی تنقید نے وقفے وقفے سے تین اہم اعلانات کیے ہیں۔ پہلا یہ کہ تخلیق ادب کے راستے میں ادیب کی شخصیت ایک سنگِ گراں کی حیثیت رکھتی ہے۔ لہذا جب تک شخصیت منہا نہیں ہوگی، تخلیق کار اپنی تخلیقی مساعی میں ایک کامیاب نہیں ہو سکے گا۔ یہ اعلان ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے کیا جو ''نئی تنقید'' کی تحریک سے منسلک تھا۔ اس کا شخصیت کے انہدام Etinction of Personality کا مؤقف بڑے پیمانے پر زیر بحث آیا اور اب تو ادبی حلقوں میں اس بات کو ایک بڑی حد تک تسلیم کر لیا گیا ہے کہ شخصیت کو منہا کیے بغیر کوئی بھی ادیب اپنے تخلیقی عمل کو جاری نہیں رکھ سکتا۔ دیکھا جائے تو شخصیت کے خلاف ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی آواز انیسویں صدی کے آخری دور میں ابھرنے والی اس تنقید کے خلاف ایک ردعمل تھا جس نے مصنف، اس کے سوانحی کوائف اور اس کی تاریخی حیثیت کو نسبتاً زیادہ اہمیت دی تھی۔ ایلیٹ نے اس صورت حال کو یہ کہہ کر بدل دیا کہ مصنف کی شخصیت اور سوانح کے حوالے سے اس کی تصنیف کا محاکمہ بنیادی طور پر ایک غلط اقدام ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ یہ بھی کہ تخلیق کاری کے وظیفے میں شخصیت کی اجارہ داری خود ادب کی تخلیق کے راستے میں مزاحم ہے۔

دوسرا اعلان رولاں بارت نے کیا۔ اعلان یہ تھا کہ متن کو مصنف تخلیق نہیں کرتا بلکہ متن خود اپنے آپ کو تخلیق کرتا ہے۔ رولاں بارت کے الفاظ یہ تھے:

Writing writes not the writer

گویا ایلیٹ نے تخلیق کار کو تو نہیں، اس کی بھاری بھر کم شخصیت کو منہا کیا تھا مگر رولاں بارت نے تخلیق کار ہی پر خط تنسیخ کھینچ دیا۔ دراصل رولاں بارت ماہر لسانیات سوشیور کے

اس موقف کی روشنی میں بات کر رہا تھا جو بیسویں صدی کے ابتدائی دور میں سامنے آیا تھا۔ سوشیور نے زبان کو دو حصوں میں تقسیم کیا تھا یعنی لانگ اور پارول میں! لانگ زبان کا وہ سسٹم تھا جو نظر نہیں آتا تھا لیکن جس کی کارکردگی پارول یعنی جملوں کی ساخت میں دیکھی جا سکتی تھی۔ یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ جس طرح ہاکی کے کھیل میں ہاکی اور گیند کی interactions سے جو کارکردگی وجود میں آتی ہے، وہ تو پارول کی صورت ہے مگر کھیل کے 'جملوں' کے عقب یا بطون میں کھیل کی جو گرائمر یا سسٹم کارفرما ہوتا ہے، وہ لانگ کے مشابہ ہے۔ رولاں بارت نے تخلیق کاری کے حوالے سے لانگ کے بجائے شعریات یا poetics کا ذکر کیا اور کہا کہ متن کو مصنف تخلیق نہیں کرتا، شعریات تخلیق کرتی ہے جو ثقافتی کوڈز اور کنونشنز (Codes and Conventions) سے عبارت ہوتی ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ شعریات جو نظروں سے اوجھل ہے، متن کے ذریعے اپنی تجسیم کرتی ہے تاکہ نظر آنے لگے۔ یوں رولاں بارت نے متن یا Writing کے حوالے سے مصنف یا Writer کی کارکردگی کی نفی کر دی۔ واضح رہے کہ جب رولاں بارت متن کا ذکر کرتا ہے تو درحقیقت متن کے غیب (شعریات) اور ظاہر (جملوں کا نظام) کو بطور اکائی پیش کرتا ہے یعنی اس کی نظروں میں یہ دونوں ایک ہی سکّے کے دو رخ ہیں۔

تیسرا اعلان بھی اول اول رولاں بارت نے کیا۔ جب اس نے ۱۹۶۸ء میں لکھا کہ لکھت کسی واحد الہیاتی معنی سے عبارت نہیں ہوتی، مگر بعد ازاں اس نے اپنی کتاب Image, Music, Text میں کھل کر لکھا کہ:

> "Writing ceaselessly posits meaning ceaselessly to eveporate it, carrying out a systematic exemption of meaning."

مگر اس سلسلے میں زیادہ تفصیل اور گہرائی کے ساتھ دریدا نے لکھا۔ دریدا نے کہا کہ معنی کی کوئی دائمی حیثیت نہیں، اس کے الفاظ یہ تھے:

"Meaning is fiction"

مؤقف اس کا یہ تھا کہ معنی ہر قدم پر ملتوی ہوتا چلا جاتا ہے۔ مثلاً اگر لغت میں کسی لفظ کا معنی معلوم کرنے کی کوشش کی جائے تو اس کے سامنے متعدد معانی لکھے ہوئے ملیں گے۔ ان میں سے اگر کسی ایک معنی کے معنی کو لغت میں تلاش کیا جائے تو اس کے آگے بھی متعدد معانی دکھائی دیں گے۔ یوں معنی ملتوی ہوتا چلا جائے گا۔ چونکہ معنی متن کا جوہر ہے اور کوئی بھی متن معنی کی قائم بالذات حیثیت کو ترک کر کے اپنی حتمی حیثیت کو برقرار نہیں رکھ سکتا، اس لیے دریدا کے اعلان میں یہ بات مضمر ہے کہ متن اور اس کی ساخت بھی فکشن ہے۔ دریدہ کے مطابق معنی کے التوا کا یہ سارا منظر نامہ محض ایک گورکھ دھندا یا Labyrinth ہے اور Free play کی صورت میں دکھائی دیتا ہے۔ میں نے ساخت شکنی یعنی Deconstruction پر اپنے ایک انگریزی مضمون میں دریدا کے مؤقف کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے:

> "The line of Derrida's thought is clear. pantheistic thought had envisaged. Being as eternally full to the brim, having no play, no turmoil and no absence. Whatever appeared as play was in fact, a mirage. Derrida said that 'becoming' was eternally empty like desire, forever producing play and movement. The play was, however, explained by Derrida not only in terms of "supplementarity" but also in terms of its tendency to feed on difference and differance. It was a permanent scenario of multiplicity and regression".

جس کا مطلب یہ ہے کہ دریدا نے حقیقت کو اور اسی حوالے سے متن کو تکثیریت اور التوا کا حامل قرار دیا۔ اس نے واحد معنی کو فکشن قرار دیا جبکہ تکثیریت اور التوا کے منظر نامے کو اصل حقیقت جانا۔ واحد اور متعین معنی اور اس سے منسلک متن اور اس کی ساخت پر یہ ایک کاری ضرب تھی۔

بظاہر ان تینوں اعلانات نے ادب کے مروجہ تصورات کی یکسر تکذیب کر دی کیونکہ مصنف کی شخصیت پر خط تنسیخ کھینچ دیا جائے یا مصنف سے تخلیق کاری کا منصب چھین لیا جائے یا ادب میں معنی کی دائمی حیثیت مسترد ہو جائے تو ایسی صورت میں ادب کا وجود کیسے برقرار رہ سکتا ہے۔ مگر خوش قسمتی سے ایسا نہیں ہوا۔ میں عرض کرتا ہوں کہ کیسے!

ٹی ایس ایلیٹ نے جب Extinction of personality پر زور دیا تو عام تاثر یہ تھا کہ ادب کی تخلیق کے حوالے سے شخصیت کی آمیزش اور اظہار ایک منفی عمل ہے۔ یہ تاثر غلط نہیں تھا کیونکہ شخصیت جب اپنے شخصی کوائف، سانحات، خوشی اور غمی کے بلند بانگ اعلانات، نیز انا کے مریضانہ ظہور کے ساتھ ادب میں داخل ہوتی ہے تو اس سے ادب کی آفاقیت بری طرح متاثر ہوتی ہے اور ادب نجی معاملات کی سطح پر اتر آتا ہے۔ مگر المیہ یہ ہوا کہ شخصیت کی نفی پر تو اتفاق رائے ہو گیا مگر شخصیت اور ذات میں تفریق نہ کی گئی اور شخصیت کے ساتھ ادیب کی ذات کا اظہار بھی ممنوع متصور ہونے لگا۔ یہ ایسے ہی تھا جیسے کسی سے کہا جائے کہ وہ صابن کی جھاگ سے لبریز ٹب کے پانی کو باہر پھینک دے اور وہ اس بات کی پروا نہ کرے کہ ٹب کے پانی کے ساتھ ٹب میں نہاتے ہوئے بچے کو بھی باہر پھینکا جا رہا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ ادیب جب تک اپنی ذات کا اظہار نہ کرے اس کی تصنیف میں احساس کی آمیزش ہو ہی نہیں سکتی اور جب تصنیف، احساس سے تہی ہو تو وہ متخیلہ سے بھی عاری ہو جاتی ہے۔ یوں اسے ادب کہنا ممکن نہیں رہتا۔ غور کیجیے کہ تخلیق کاری کے دوران میں شخصیت کے سخت اجزا خارج نہیں ہوتے وہ داخلی واردات میں منقلب ہو کر مصنف کی ذات کا حصہ بن جاتے ہیں اور یہ ذات ادب کے لیے خون گرم کا درجہ رکھتی ہے۔

دوسرے لفظوں میں ادب میں شخصیت کی نفی نہیں ہوتی، اس کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔

ٹی ایس ایلیٹ کی یہ عطا ہے کہ اس نے شخصیت کے حوالے سے جذبے کے رقت انگیز بلند آہنگ اور تصنع آمیز پیرایے کو ادب کے اعلیٰ معیار کے منافی گردانا مگر اس نے جذبے اور احساس کے باہمی فرق کے حوالے سے بات نہ کی۔ اگر وہ ایسا کرتا تو احساس کی آمیزش شخصیت کے بجائے ذات کی موجودگی کو نشان زد کرتی اور ادب کو معروضی سطح تفویض کرنے کا وہ رویہ جنم نہ لیتا۔ جس کا نتیجہ بجز اس کے اور کچھ برآمد نہیں ہوتا کہ ادب بے رس اور بے کیف ہو جاتا ہے۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ شخصیت کی نفی کے مؤقف کو تسلیم کرنے کے باوجود مغرب کے اکثر ادباء نے غیر شعوری طور پر ادب کی تخلیق میں ذات کے کھلنے اور بار آور ہونے کے عمل سے روگردانی نہ کی۔ لہٰذا اعلیٰ ادب کی تخلیق کا سلسلہ جاری رہا۔

ایلیٹ نے تو محض شخصیت کی نفی کی تھی مگر رولاں بارت نے مصنف ہی کی نفی کر دی۔ اس کے بجائے اس نے شعریات یا Poetics کو تخلیق کاری کے وظیفے میں مبتلا پایا اور کہا کہ شعریات کوڈز اور کنونشنز کے ایک پورے سسٹم کا نام ہے۔ مگر سوال یہ ہے، کیا متن ہوا میں تخلیق ہو جاتا ہے؟ ہرگز نہیں! کیونکہ متن مصنف کے بغیر وجود میں آہی نہیں سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ خود شعریات مصنف کے اعماق میں کارفرما ہوتی ہے۔ لہٰذا جب وہ متن کی تخلیق پر منتج ہوتی ہے تو محض سسٹم کی کارکردگی متشکل نہیں ہوتی، اس سسٹم کا احاطہ کرنے والی مصنف کی پوری ذات کی تجسیم بھی ہو جاتی ہے۔ بات کو الٹ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ شعریات نہیں، خود مصنف شعریات سمیت اپنی ذات کے تہ در تہ پھیلاؤ کو متن میں منقلب کر رہا ہوتا ہے۔ گویا مصنف کی نفی نہیں ہوتی، اس کے اظہار کی توسیع ہو جاتی ہے۔ آغاز کار میں مصنف کو محض اس کی شخصیت تک محدود دیکھا گیا تھا پھر شخصیت، ذات میں منقلب ہوتے دیکھی گئی۔ آخر آخر میں متن کو شعریات کا اظہار قرار دیا گیا تاہم اس سے یہ مراد کیوں لی جائے کہ شعریات نے مصنف کو بے دخل (Decentre) کر دیا۔ اس کے

بجائے یہ کیوں نہ کہا جائے کہ مصنف کی ذات میں توسیع ہوئی اور شعریات کا نظام خود مصنف کی ذات کے اندر کارفرما دیکھا گیا۔ لہٰذا مصنف کو مسترد کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

رہا متن میں معنویت کی موجودگی کا مسئلہ تو اس سلسلے میں رولاں بارت کا مؤقف یہ تھا کہ معنی بتدریج منہا ہوتا جاتا ہے، حتی کہ آخر آخر میں معدوم ہو جاتا ہے جبکہ دریدا نے کہا کہ معنی ہمہ وقت ملتوی ہوتا ہے اسے کہیں بھی قرار نہیں ہے لہٰذا معنی فکشن ہے مگر غور کیجیے کہ معنی اپنی صورتیں بدلنے اور ملتوی ہونے کے باعث معدوم نہیں ہوتا، اس میں وسعت آ جاتی ہے۔ معنی کی روانی وقت کی روانی کے مشابہہ ہے۔ بظاہر معنی اور وقت دونوں فکشن ہیں لیکن امر واقعہ یہ ہے کہ اپنی روانی سے وہ خود کو ثابت کرتے ہیں نہ کہ معدوم! مرورِ زماں کی صورت یہ ہے کہ وہ لمحوں کی ایک زنجیر ہے بلکہ مقامات کی ایک زنجیر ہے۔ وقت ہر مقام پر رکتا ہے اور یہ رکنا 'لمحے' کو نشان زدہ کرتا ہے بالکل جس طرح دال یعنی Signifier جب مقام پر رکتا ہے تو خود کو مدلول یعنی Signified میں مبدل کر دیتا ہے۔ دال کی جگہ اگر معنی کا لفظ استعمال کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب معنی مقام کو روشنی کے ہالے میں سمیٹ لیتا ہے تو اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے مگر وہ دائمی طور پر رکتا نہیں۔ وقت کی طرح معنی بھی مقامات کی ایک زنجیر ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ہر مقام کو چھوتے ہی معنی کی توسیع ہو جاتی ہے یا یوں کہیے کہ معنی میں ایک نئے پرت کا اضافہ ہو جاتا ہے۔ لہٰذا زماں کی طرح معنی بھی معدوم نہیں ہوتا، ہر قدم پر معنی کی زنجیر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ زیادہ واضح الفاظ میں زماں کے حوالے سے ہر مقام کو مس کرنے سے لمحہ وجود میں آتا ہے اور معنی کے حوالے کو چھونے سے معنی کے بطن سے ایک اور معنی جنم لیتا ہے۔ دریدا نے جب معنی کو فکشن کہا تو اسے معنی کے گہراؤ میں گرتے چلے جانے کا ایک واقعہ جانا اور گرتے چلے جانے کے عمل کو ملتوی ہونے کا عمل گردانا لیکن حقیقت یہ ہے کہ معنی التوا یعنی recression کا نہیں پھیلاؤ کا مظہر ہے۔ وہ ملتوی نہیں ہوتا، وسعت آشنا ہوتا ہے۔ معنی کی

جہت کے حوالے سے دریدا کا رویہ منفی ہے۔ وہ معنی کو سر کے بل گرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ دوسری طرف زماں کی طرح معنی کی جہت بھی باہر کی طرف ہے۔ تاہم دریدا کے حق میں اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس نے معنی کو مدلول کے مجس سے آزاد کیا اور اسے واحد قرار دینے کے بجائے معانی کا گھوارا رہ جانا۔ تاہم دریدا نے چونکہ معنی کو گہراؤ میں ایک پتھر کی طرح مسلسل گرتے اور گہراؤ کی دیواروں سے بار بار ٹکرا کر معانی کی کنکریوں میں تقسیم در تقسیم ہوتے دیکھا، اسی لیے اس سے ایک منفی امیج (Image) وجود میں آیا۔ دریدا اگر امیج کو تبدیل کر دیتا یعنی معنی کو درخت کے تنے سے تشبیہ دیتا تو معنی شاخوں، شاخچوں، پتوں، کلیوں اور پھولوں میں تقسیم ہوتا صاف دکھائی دیتا۔ یوں ایک مثبت اور جاندار امیج وجود میں آجاتا۔ دونوں تمثیلوں میں بات ایک ہی کہی گئی ہے یعنی معنی کا تقسیم در تقسیم پھیلاؤ مگر ایک تمثیل منفی ہے جو معنی کے ریزہ ریزہ ہونے کے بعد اسے ملتوی ہوتے دکھاتی ہے جبکہ دوسری تمثیل مثبت ہے جو معنی کے پھلنے پھولنے، شاخوں کلیوں اور پھولوں، خوشبوؤں اور رنگوں میں تقسیم ہوتے چلے جانے کا احساس دلاتی ہے۔

مختصر یہ کہ بیسویں صدی کی مغربی تنقید نے شخصیت کو منہدم کیا، لکھاری پر خط تنسیخ کھینچا اور معنی کو فکشن قرار دیتے ہوئے اسے ہمہ وقت ملتوی ہوتے دکھایا لیکن عملی طور پر شخصیت کی قلب ماہیت ہوئی، لکھاری کی تخلیقی کارکردگی کے ایک نئے منظرنامے کا ظہور ہوا اور معنی کی کثرت کا ایک نیا مفہوم مرتب ہوا۔ مگر مغرب کے ناقدین کی سوچ کی منفی جہت نے تا حال اس مثبت پیش رفت کا اقرار نہیں کیا۔

قاضی افضال حسین

مستقبل کا معاشرہ اور ادب

مارکس نے انسانی ارتقا کو مادی جدلیات کا نتیجہ کہہ کر ہمارے بزرگوں کی لغت کے سب سے معنی خیز الفاظ مثلاً اخلاق، فطرت، انسانیت اور قومی ترقی کی تمام تعبیرات کو مختلف انداز میں بدل دیا۔ اگر ایک معاشرے کی تنظیم مادی یا معاشی وسائل اور ان سے مرتب ہوئے افکار کی پابند ہے تو اخلاق، فطرت اور ترقی کے وہ معنی بھی باقی نہیں رہتے جو اپنی تبدیل ہوتی ہوئی دنیا کے تناظر میں دین و دنیا میں ہماری ترقی کے خواہاں بزرگوں نے قائم کیے تھے۔ یعنی فطرت اللہ کی ودیعت کی ہوئی بشری صفت نہیں رہی بلکہ مادی وسائل کی نوعیت سے متعین ہونے والی وہ مجبوری ہوگئی جس سے معاشرہ کسی صورت میں نجات نہیں پا سکتا۔ یہی معاملہ اخلاق کیساتھ ہوا۔ ''جدلیاتی مادیت'' پر عقیدے کے سبب اخلاق اور خیر وشر کا کوئی الوہی نظام نہ رہا بلکہ فرد اور معاشرہ کی اپنی ضرورتوں کے مطابق مسلسل تبدیل ہونے والا طبقاتی مظہر ہوگیا۔

معاشرے کی مادی بنیادوں پر زور دے کر مارکسزم نے افادے کا جو تصور قائم کیا اس کے حصول کے لیے خالص تجربی علم کی جگہ اس کے اطلاقی پہلو پر توجہ زیادہ دی گئی اور اس طرح سائنسی فکر کا تصور جو اصلاً تعقل اور تجربے کے باہم اتصال کا تصور تھا وہ تو اپنی جگہ رہا لیکن خالص سائنسی علوم کی جگہ ٹیکنالوجی کی ترقی پر توجہ شروع ہوئی۔ صنعتی انقلاب کے بعد تو جیسے ٹیکنالوجی میں سبقت لے جانے کی دوڑ دیوانگی کی حد تک پہنچ گئی لیکن کارخانوں سے صرف تیار مال ہی نہیں نکلتا۔ انکی چمنیوں سے دھواں بھی نکلتا ہے اور ان کی مشینیں ان پر کام کرنے والوں کے نظام اقدار کو جبراً بدل دیتی ہیں۔ ان کے لیے

خاندان اور معاشرے کے وہ معنی نہیں رہتے جو ٹیکنالوجی کی حکومت سے پہلے والوں کے تھے بلکہ اقبال تو اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر یہ بھی کہتے ہوئے سنے جاتے ہیں کہ اس نئے اقتدار میں انسان کی وہ تعریف بھی باقی نہیں رہتی جو مہذب دنیا نے کئی سو سال کی محنت سے مقرر کی تھی۔ اقبال کا ذکر آ گیا ہے تو ضمناً یہ بات بھی عرض کرنے کی ہے کہ ایک قانون دان منطقی اور ذہنی اعتبار سے فلسفی ہونے کے سبب تعقل اور تجربے کا اعتراف کرنے کے باوجود، وہ ترجیح فرد کے تخلیق وجدان کو ہی دیتے ہیں۔ اس لیے انھوں نے دل کو کبھی تنہا چھوڑ دینے کا مشورہ بھی دیا تھا۔ وہ تخلیقی وجدان کو بازار کے لیے تیار مال سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں لیکن وہ ٹیکنالوجی کے اس سیلاب کو روک نہ سکتے تھے جس نے تیار مال (Product) کو تخلیقی وفور (Creativity) پر بہر حال فوقیت دلا دی تھی۔ مزید ٹیکنالوجی کی نئی ایجادات نے آسمان کی وسعتوں سے لے کر سمندر کی عمیق گہرائیوں تک انسان کو جو اختیار دیا اس سے ان آلات اور اپنی قوت اختراع پر اعتماد اس درجہ بڑھا کہ ترجیحات کا وہ نظام جس سے کسی معاشرہ کی تنظیم عمل میں آتی ہے، یکسر منتشر ہو گیا اور نیا معاشرہ جن نئی اخلاقیات پر قائم ہوا اس پر بازار کی ضرورتوں کا اثر، افراد کی خواہشات اور اجتماع کے اخلاقی اقدار سے کہیں زیادہ تھا۔

اس نئی معاشی منڈی (Market Economy) کے زمانے میں آدمی خریدار (Customer) کے بجائے صارف (Consumer) میں تبدیل ہو گیا۔ اب آپ اپنی ضرورت کی چیزیں خریدنے بازار نہیں جاتے بلکہ بازار اپنے اشتہاری نظام (Net-work) کے ذریعے یہ طے کرتا ہے کہ آپ کو کیا خریدنا ہے۔ عوامی ترسیل کی اس دنیا میں ذرائع ابلاغ کی کمان اب ان لوگوں کے ہاتھوں میں ہے جن کے اپنے معاشی اور سیاسی مفادات ہیں اور چوں کہ ان کا دائرہ اثر بہت وسیع ہے اس لیے دنیا کی بہت بڑی آبادی کو جن کی ان ذریعہ ابلاغ تک پہنچ ہے، اب اشتہاروں خصوصاً ٹی وی جیسے ذرائع ابلاغ کے ذریعہ تعمیر کی گئی ان صداقتوں کے زیر اثر ہی رہنا ہے جسے اصطلاح میں بصری حیثیت

(Virtual Reality) کہتے ہیں۔خود اس اصطلاح میں صداقت کا تصور ایک نیا مفہوم اختیار کر لیتا ہے۔یعنی ٹی وی کی (Screen) پر دکھائی دینے والا سچ اسٹوڈیو (Studio) میں تیار کیا گیا وہ سچ ہے جو پردے پر دکھائی دینے کی حد تک تو سچ ہے لیکن اس کے آگے اس کی حدود ختم ہو جاتی ہیں۔Virtual Reality کے اس تصور نے Bauderella سے امریکہ اور عراق کے درمیان پہلی جنگ کے متعلق وہ بدنام زمانہ مضمون لکھوایا جس کا عنوان تھا ''مشرق وسطی میں جنگ ہوئی ہی نہیں'' یہ اپنے Prime time پر عوام کو دکھانے کے لیے وہ Episode تھا جو پیش Produce کیا گیا۔ذرائع ابلاغ پر قابض لوگ نہایت ہوشیاری سے Virtual Reality کا ذکر تو کرتے ہیں لیکن اس بصری ذہانت Virtual intelligence کا ذکر نہیں کرتے جو ذرائع ابلاغ عامہ نے پیدا کی ہے۔ڈاکٹر باقر مہدی ماہر نفسیات اور ہپنٹزم پر Ph. D ہیں۔علی گڑھ میں خاص ان کے لیے مرتب کیے گئے ایک جلسے میں Hypnotism پر تقریر کرتے ہوئے فرما رہے تھے کہ نفسیات میں Suggestivity کے معنی یہ ہیں کہ ذہن ان اوصاف یا خصوصیات کو قبول کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو، جو اشتہار یا ابلاغ کے دوسرے طریقوں کے ذریعہ ہم تک پہنچائی جا رہی ہیں اور اگر ہمارا ذہن Tooth paste کے متعلق کسی صفت کو قبول کرنے سے انکار کرتا ہے تو ہم نسبتاً کم ذہنی صلاحیت کے آدمی ہیں۔یعنی اگر ہم یہ تسلیم نہیں کر سکتے کہ ایک مخصوص Tooth paste زندہ رہنے کا حوصلہ عطا کرتا ہے تو ہماری ذہانت مشکوک ہے۔اس لیے وہ ذہانت جو ٹی وی کی تصویروں کے ذریعے خلق کی جارہی ہے اسے بصری ذہانت Virtual intelligence کا نام دیتا ہوں۔اس نے ہمارے ذہن کی کارکردگی کو اس درجہ متاثر کیا ہے کہ اب وہ تخلیقی ذہانت اقبال جس کے تحرک سے سرشار ہیں، بے معنی ہوتی جا رہی ہے۔ اب ہمارے اندر آرزوؤں اور خواہشوں کا وہ منبع باقی ہی نہیں رہا جو ہمیں کسی شے یا صفت کو قبول کرنے یا اسے رد کرنے کا اعتماد عطا کرتا ہے۔اب تو ہماری ذہانت کی تعمیر کا کام ذرائع ابلاغ کے ذمہ ہے۔وہی ہمارے اندر وہ آرزوئیں اور ضرورتیں پیدا کرتے ہیں جو

ہمیں کھینچ کر بازار میں ایک مخصوص Product خریدنے لے جاتی ہیں ۔اس مفہوم میں یہ عرض کیا گیا تھا کہ اب ہم خریدار نہیں صارف ہیں ۔اس نوع کی بصری ذہانت مختلف نوع کے سیاسی و اخلاقی نظریات بھی پیدا کرتے رہے ہیں لیکن ان کا حلقہ اثر چھپے ہوئے اشتہاری ادب سے آگے نہیں بڑھتا اور وقت کے ساتھ ساتھ اس کی تحریک (Persuation) کی قوت کم زور پڑتی جاتی ہے لیکن اول تو الیکٹرانک میڈیا کی پہنچ بہت ہے اور پڑھے بے پڑھے سب اس سے اثر لیتے ہیں اور دوسرے یہ اس نوع کا اثر اور تسلسل ہے کہ ہمارے پاس اس سے نہ تو نکل بھاگنے کا کوئی راستہ ہے اور نہ ہی اس تاثر سے چھٹکارے کا کوئی امکان ہے ۔اب ہم پوری طرح میڈیا کی تعمیر کی گئی بصری ذہانت کی گرفت میں ہیں ۔ یہ ہمارا ماضی قریب ہے ۔

انسان پر تصرف حاصل کرنے کی ہوس نے اب نئے راستے دریافت کر لیے ہیں ۔ سائنسی علوم میں حیاتیاتی کیمیا کی ابتدا پچھلی صدی کی پانچویں دہائی میں ہوئی ۔ ہندوستان میں حیاتیات اور کیمیا کا یہ امتزاج چھٹی دہائی میں متعارف ہوا اور اسی دہائی کے درمیانی برسوں میں یہ اعلیٰ ثانوی کے نصاب کا حصہ بنا ۔اس شعبہ کی تحقیقات سے ہم پر یہ راز کھلا کہ انسان کی تعمیر کا اساسی جزو Chemicals ہیں ۔خون میں ،دماغ میں ، دل میں بلکہ جسم کی کھال تک میں ان کی موجودہ ساخت کی تعمیر انھیں Chemicals کی مرہون منت ہے لیکن اس میں اہم اور بنیادی صداقت یہ ہے کہ ہمارا ظاہر و باطن اپنی تعمیر اور صفت میں جتنا بھی انفرادی اور اجتماعی ہے ان کا ماخذ Nucleic Acid Deoxyribo- (D.N.A) ہے ۔یہ Acids کا ایک مخصوص تناسب ہے جس کی نوعیت سے ہمارے تمام اوصاف تشکیل پاتے ہیں ۔

اب اس کے بعد جینیات کے کرنے کے لیے کیا بچا تھا ۔ Genetic Engineering کی اس دریافت کا یہ روشن پہلو ہے کہ اب ذرا سی توجہ اور ہوشیاری سے ذہنی طور پر کند یا جسمانی طور پر مفلوج افراد کا پیدا ہونا روکا جا سکتا ہے یا جس نوع کی صفات

ہم اپنی آئندہ نسلوں میں چاہتے ہیں، .D.N.A میں خفیف سی تبدیلی سے وہ نئی نسل پیدا کی جاسکتی ہے۔ یہ Designer-Baby اپنی شکل وصورت میں بہت خوب صورت ہوگا۔ لیکن اس کے تاریک پہلو پر بھی نظر ڈالیے۔

۱۹۶۳ء میں ایک مذاکرہ ''انسان اور اس کا مستقبل'' کے عنوان سے ہوا۔ اس مذاکرے میں ایک ماہر فرماتے ہیں:

> ''کیا عوام کو بچے پیدا کرنے کا حق ہے؟ یہ کسی بھی حکومت کے لیے مشکل نہ ہوگا کہ کوئی چیز کھانے میں ایسی ملوادی جائے کہ کوئی شخص بچہ پیدا ہی نہ کرسکے اور پھر .... اگرچہ یہ بھی صرف مفروضہ ہی ہے۔ کھانے میں دوسرا کیمیکل ملا دیا جائے جو پہلے والے کیمیکل کے اثر کو زائل کردے اورصرف ان لوگوں کو یہ کیمیکل دیا جائے جن کے پاس بچے پیدا کرنے کا Licence ہو۔ یہ خیال اتنا دور از کار (Wild) بھی نہیں ہے کہ اس پر گفتگو نہ کی جائے۔ یہ خیال عام ہے کہ عوام کو بچے پیدا کرنے کا فطری حق ہے۔ اس کو ہم صرف اس لیے یقینی سمجھتے ہیں کہ یہ مسیحی اخلاقیات کا حصہ ہے۔ لیکن بشری اخلاقیات (Humanist-Ethics) کے لحاظ سے میں بالکل نہیں سمجھتا کہ ہر آدمی کو بچے پیدا کرنے کا حق ہو۔ میں سمجھتا ہوں کہ اگر لوگوں کو یہ بات سمجھائی جاسکے کہ ان کے بچے سے صرف ان کا سروکار نہیں اور یہ صرف ان کا ذاتی معاملہ نہیں ہے تو یہ آگے کی طرف ایک بڑا اقدم ہوگا۔''

کیا آپ کو نہیں لگ رہا کہ ہماری Life Sciences بھی Physical Sciences کی طرح Market Economy کا ایک حصہ بن گئی ہیں۔ اب بچے ایسے پیدا

کیے جائیں گے جیسے بازار میں ضرورت کے مطابق Product تیار کیے جاتے ہیں۔ جیسے کسی کمپنی کو کار بنانے یا چاکلیٹ بنانے کا Licence دیا جاتا ہے ویسے ہی کچھ لوگوں کے پاس بچے پیدا کرنے کا Licence ہوگا۔ خدا معلوم اس Licence کو حاصل کرنے کی شرائط کیا طے کی جائیں گی۔ مجھے تو یہاں تک بھی غنیمت لگتا ہے۔ اسیSymposium میں ایک پرچہ اور پڑھا گیا جس میں ماہر انجینئر لکھتا ہے:

''بالکل صاف ہے کہ ایک لمبے ہاتھوں والا اور چھوٹے پاؤں والا بندر (Gibbon) کم کشش ارض رکھنے والے علاقوں مثلاً Space-ship یا ایک چھوٹے سیارے (Asteriod) یا شاید چاند پر بھی زندگی گزارنے کے لیے انسان سے زیادہ موزوں ہے اور غالباً ساؤتھ امریکہ کا لمبی ناک والا بندر جس کی دم میں اشیاء کو گرفت میں لینے کی طاقت ہے ان سب بندروں سے زیادہ موزوں ہے۔ Gene-Grafting کے ذریعہ اس بندر کی تمام جسمانی خصوصیات انسانوں میں بھی پیدا کی جاسکتی ہے۔ آدمی کو پیروں اور Pelvis (ہڈی) کے بڑے حصہ کی ضرورت نہیں۔ وہ لوگ جن کے پاؤں کسی حادثے میں یا کسی Mutation کی وجہ سے ضائع ہو گئے بہ طور خاص خلاباز ہونے کے لیے سب سے موزوں ہیں۔ اگر Thalidomides کی طرح کوئی دوا ایجاد کی جاسکے جو ہاتھوں کو چھوڑ کر صرف پاؤں پر اثر انداز ہو (اور اس کو چھوٹا یا ختم کردے) تو یہ خلائی سفر کے لیے عملہ Crew تیار کرنے میں بہت مفید ہوگی۔''

علم کو وسیلۂ عرفان حق تصور کرنے والا اشرف المخلوقات علم کے اس وسیع تصور میں بدلتے ہوئے زمانے کی ضرورتوں کے مطابق تحقیق و ترمیم کرتے کرتے اس منزل تک

آ گیا ہے کہ اب وہ ایک بے ضرر بندر سے زیادہ کچھ نہیں رہا۔

عروج آدم خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ یہ دو ماہر Genetic Engineer جو کچھ فرماتے ہیں یہ صرف ان کی خواہش ہے یا ایسا ہو سکنا ممکن ہے۔ آثار بتا رہے ہیں کہ ان کے منصوبے اتنے دور از کار Wild بھی نہیں۔ ۲۸ نومبر ۲۰۰۲ء کو اطالوی (Suverino Antinori) Gynaecologist نے یہ بشارت دی ہے کہ ایک خاتون جو Cloned Human Embryo اپنے جسم میں پال رہی ہے، شروع جنوری ۲۰۰۳ء میں اس نئے Cloned انسان کو جنم دے گی۔ انھوں نے اخبار کو بتایا کہ ان کا حمل (Pregnancy) تینتیسویں ہفتہ میں ہے۔ بچہ لڑکا ہے اور اس کا وزن 27 Kg ہے۔ صحت مند ہے اور نوے فی صد سے زیادہ امکان ہے کہ صحت مند ہوگا۔ انھوں نے یہ بھی تصدیق کی کہ دو اور خواتین Embryo Cloned پال رہی ہیں جن میں سے ایک حمل کے اٹھائیسویں ہفتے میں اور دوسری ستائیسویں ہفتے میں۔ اسی پریس کانفرنس میں انہوں نے دو اور باتیں کہیں ہیں جن میں سے ایک تو "Hindu" اور Times of India کے اخبار میں مشترک ہے اور یہ کہ انھوں نے اس پورے عمل میں کوئی (Technical) مدد نہیں دی ہے۔ اس سے ان کا تعلق صرف تہذیبی اور سائنسی ہے اور دوسری اطلاع ہندو میں نہیں مگر Times of India یہ بھی لکھتا ہے کہ انھوں نے فی الوقت یہ بتانے سے انکار کر دیا ہے کہ یہ تینوں خواتین کس ملک کی ہیں مگر انھوں نے یہ ضرور کہا کہ ان میں سے ایک خاتون ایک اسلامی ملک میں رہ رہی ہے۔

Cloned Body کی بنیادی اطلاع کی اہمیت کے علاوہ میری دل چسپی ان دونوں ضمنی اطلاعات میں بھی ہے کہ ڈاکٹر موصوف صرف تہذیبی سطح پر مدد کر رہے ہیں۔ Cloning کے عمل میں تہذیبی مدد کے کیا معنی ہیں؟ اگر اس کے معنی اس نومولود کے لیے فضا سازگار کرنا ہے تو اب یہ ایک مضحکہ خیز بات ہے کہ بچہ ماں کے پیٹ میں اپنی زندگی

کے نو مہینے گزار چکا ہے اب اسے پیدا تو ہونا ہی ہے، اس میں فضا سازی کس چیز کی۔ مزید یہ کہ ٹی وی اور دوسرے ذرائع ابلاغ نے اس نومولود کے متعلق اتنے سنہرے خواب دکھائے ہیں کہ خود لوگ اپنے لیے اس (Designer Baby) کی خواہش کر رہے ہیں اور دوسری اطلاع میں یہ تخصیص بھی دل چسپ ہے کہ ان میں سے ایک اسلامی ملک میں پیدا ہوگا۔ کیا اسلامی ملک میں اس نوع کی ولادت کوئی خاص بات ہے۔ جب یہ بچہ دوسرے خطہ ہائے ارض پر پیدا کیا جا سکتا ہے تو پھر عرب یا افریقی ملک میں کیوں نہیں۔ یا اسلامی ملک میں پیدا کر کے ڈاکٹر یہ سمجھ رہے ہیں کہ انسانی اخلاقیات پر شدت سے اصرار والے آخری محاذ پر فتح حاصل کر لی گئی۔ خدا معلوم!

Cloned Baby کی پیدائش اس کی تصدیق Technicians حیات کی بنیادی گرامر سے پوری طرح واقف ہو گئے ہیں۔ اس کا روشن پہلو یہ ہے کہ اب یہ ممکن ہو جائے گا کہ ہمارے معاشرے میں کوئی بیمار یا مفلوج یا کسی نوع کی خرابی کے ساتھ بچہ پیدا ہی نہیں ہوگا یا ان بیماریوں کی روک تھام کی جا سکے گی جو وراثت میں ملتی ہیں مثلاً قبرص کے لوگوں میں Homoglobin کا نقص ہونا ان کی نسلی بیماری ہے اور ایک لمبے عرصے سے قبرص کے لوگ نسل در نسل اس بیماری کا شکار ہوتے رہے ہیں۔ اب Genetherapy کے ذریعے Homoglobin کا یہ Defect دور کر دیا گیا ہے اور تقریباً پورے قبرص میں کوئی بھی اس بیماری کا شکار نہیں ہے لیکن اس کا تاریک پہلو وہ بھی ہے جو مذکورہ حوالوں کے Technicians سوچ رہے ہیں۔

خلیہ کی کارکردگی سے واقفیت کا سب سے زیادہ فائدہ ہمارے زمانے میں طبیعات نے اٹھایا۔ کمپیوٹر بن چکے تھے، روبوٹ کے امکانات بالکل روشن تھے اور مشینوں کو انسانوں جیسے تمام کام کرنے کے لیے تیار کیا جا چکا تھا کہ Prof. Richard P.Feynman, Columbia institute of Technology نے American Physical Society کے سامنے ۲۹ دسمبر ۱۹۵۹ء کو ایک لیکچر دیا۔

عنوان تھا "There's plenty of Room at the Bottom" اس تقریر کی ابتدا کرتے ہوئے Feynman نے فرمایا کہ:

''میں ایک ایسے شعبے کے بارے میں بات کرنا چاہتا ہوں جس میں اب تک بہت کم کام ہوا ہے لیکن جس میں بہت زیادہ کام کے امکانات موجود ہیں۔

میں چھوٹے پیمانے پر چیزوں کے کنٹرول کرنے اور ان سے کام لینے کے بارے میں بات کرنا چاہتا ہوں۔

لیکن جیسے ہی میں یہ کہتا ہوں لوگ مجھے Miniaturisation کے متعلق بتانے لگتے ہیں اور یہ بھی کہ وہ کتنی ترقی کر گیا ہے۔ وہ لوگ مجھے بتاتے ہین کہ ایسی Electric Motors بن گئی ہیں جن کا سائز ہماری چھوٹی انگلی کے ناخن کے برابر ہے اور بازار میں ایک Device مل رہی ہے جس کے ذریعے ایک pin کے Head پر حمد باری لکھی جا سکتی ہے۔ لیکن یہ تو کچھ بھی نہیں ہے، یہ تو اس سمت میں بہت ادنیٰ قدم ہے۔ ۲۰۰۰ء تک جب لوگ اس دنیا کو دریافت کر چکے ہوں گے تو انھیں حیرت ہوگی کہ یہ ہم نے ۱۹۵۹ء میں ہی کیوں نہ دریافت کر لیا تھا۔''

گویا Feynman ایک طرف تو یہ پیشن گوئی کر رہا ہے کہ Molecules کی سطح پر تحقیق کرنے والی Nano physics ۲۰۰۰ء تک ایک آزاد شعبہ علم کی حیثیت سے بالکل Stablish ہو چکی ہوگی اور یہ کہ Molecule level پر Generate کرنے کے امکانات اتنے روشن ہیں کہ ۱۹۵۶ء میں یعنی اس کی تقریر کے وقت ہی ہماری تحقیق کو اس سطح تک پہنچ جانا چاہیے تھا۔ Feynman کا شمار دنیا کے بہترین دماغوں میں ہوتا ہے اس کی یہ پیش گوئی حرف بہ حرف صحیح ثابت ہوئی۔ Nano Physics نے وہ کارنامے

دکھائے ہیں کہ عام انسانی عقل اس پر دنگ رہ جاتی ہے۔ Nano کے بہت تکنیکی پہلو کی طرف نہ جاتے ہوئے اس کے صرف ایک کارنامے کا ذکر کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے جسے ہم سب سمجھ سکتے ہیں ۔ Feynman نے اپنے مقالے میں یہ سوال اٹھایا تھا کہ Encyclopedia Britanica کی تمام چوبیس جلدیں ایک pin کے Head پر کیوں نہیں لکھی جاسکتیں؟ اس کے دلائل کا آسان ترین پہلو یہ تھا کہ ایک pin کا Head ایک انچ کا سولہواں حصہ ہوتا ہے۔ اگر ہم اسے Diameter 25000 تک بڑا (Magnify) کر دیں تب اس Pinhead کا Area انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا کے تمام صفحات کے برابر ہو جائے گا یعنی ہمیں یہ کرنا ہے کہ Encyclopedia کے تمام اندراجات کو ان کے موجودہ سائز سے Diameter 25000 کم کر دینا ہے اور اس تخفیف کی گئی صورت میں پوری انسائیکلو پیڈیا Pin Head پر آ جائے گی اس کے بعد Feynman نے وہ پورا طریقہ کار بتایا ہے جس سے کتاب کا سائز گھٹانا ممکن ہو گا۔ Nano Physics میں مطالعہ کی سطح 1/109 ہے یعنی ایک انچ کا تقریباً دس لاکھواں حصہ۔ جہاں سے یہ مطالعہ شروع ہوتا ہے اور اگر اس Molecule سے کم حجم کی سطح پر اشیاء کا مطالعہ ممکن ہے تو پھر Encyclopedia کا Pin Head پر اتر آنا بھی ممکن ہے۔ اس لیے Feynman اس سے ایک بلکہ کئی قدم آگے بڑھ کر ۱۹۵۶ء میں کہتا ہے:

> ''یہ تو Pin Head پر صرف Encyclopedia ہے اب ذرا پوری دنیا کی کتابوں کے متعلق سوچیے Library of Congress میں تقریباً 9 Million کتابیں ہیں، British Museum کے کتب خانے میں تقریباً پچاس لاکھ کتابیں ہیں، فرانس کے قومی کتب خانے میں بھی تقریباً پچاس لاکھ کتابیں ہیں۔ ان میں کچھ کتابیں سبھی کتب خانوں میں ہوں گی۔ ان کو منہا کر دیں تو دنیا میں ہماری دل چسپی کی تقریباً دو کروڑ ۴۰

لا کھ(24 Million) کتا بیں ہیں ۔ اب اگر ان سب کتا بوں
کو ہم اس سطح پر چھا پنا چا ہیں جس پر ہم گفتگو کر ر ہے ہیں
تو(Feynman حساب لگا کر بتا تا ہے) ہمیں
Encyclopedia کی سا ئز کے صرف ۳۲ صفحات کی ضرورت
پڑے گی یعنی وہ تمام اطلاعات جو انسا نیت نے اب تک کتاب
کی شکل میں جمع کی ہیں ایک کتا بچے کی شکل میں ہمارے ہاتھ
میں ہوں گی اور وہ بھی code یا اشاروں میں نہیں بلکہ اصل تحریر
،تصویروں ،Engraving کی شکل میں ۔ Molecular کی سطح
پر تجزیہ اور تحقیق کا یہ علم اب حیرت انگیز سرحدوں کو چھونے لگا
ہے ۔ یہ گفتگو تو پچاس کی دہائی میں ہی شروع ہو گئی تھی کہ
Operation کے لیے Surgeon کے پاس جانے کے بجائے
خود سرجن کو اپنے جسم میں داخل کر لیا جائے ۔ یہ بے حد مختصر
کمپیوٹر Chip پر لکھی ہوئی ہدایتوں کے مطابق خون کی نالیوں
سے ہوتا ہوا دل میں جائے گا ، وہاں یہ دیکھے گا کہ کون سا
Valve خراب ہو گیا ہے ۔اس کے بڑھے ہوئے حصہ کو کاٹ کر
مناسب ترمیم کر دے گا اور پھر واپس خون میں آجائے گا ،
جہاں سے اسے نکال لیا جائے گا‘‘۔

Nano Physic سائنس دانوں کا بہت بڑا اکتساب(Achievement) ہے۔
اب یہ ممکن ہو گیا ہے کہ ہم اپنی مرضی سے جتنے چھوٹے کمپیوٹر بنانا چاہیں بنا سکتے ہیں ۔ اگر ہم
اس کا کوئی تصور نہیں کر سکتے تو میں وہ مثال دہراتا ہوں جس کے امکان کا ذکر اس
Molecular سطح پر تحقیق کرنے والے لوگوں کے سربراہ نے کیا ہے ۔Feynman اپنے
مذکورہ مضمون کے اختتامیہ میں لکھتا ہے کہ اگر آپ اس سطح پر کسی مادی فائدہ کے لیے کام

نہیں کرنا چاہتے تو اسے صرف تفریح (Fun) کے لیے استعمال کیجیے۔یعنی آپ ایک چھوٹی موٹر بنا کر دوسری تجربہ گاہ والوں کو بھیجیے اور وہ اس موٹر کے پھیلے ہوئے Wings کے اندر ویسی ہی ایک موٹر بنا کر رکھ دیں اور آپ کا تحفہ آپ کو واپس کر دیں۔ وہ مزید کہتا ہے کہ اس سطح پر کام کرنے کے لیے ہائی اسکول کے بچوں کو ترغیب دیجیے۔

Molecular سطح کے اس Chip کے فائدوں کی کوئی انتہا نہیں اور اگر ہم انھیں گننا چاہیں تو یہ عام آدمی کے لیے ممکن بھی نہیں کہ اس سے لیے جا سکنے والے کام ابھی ہمارے قیاس کی حد میں بھی نہیں آ سکتے۔ لیکن امکان کی ایک سطح کا ذکر ممکن ہے۔ Molecule سائز کا کوئی کمپیوٹر کسی دوا کے ساتھ انجکشن کے ذریعے ایک فرد کے جسم میں اس طرح داخل کیا جا سکتا ہے کہ اسے خبر بھی نہ ہو اور اسے کسی کمپیوٹر سے جوڑ دیا جائے تو دی گئی ہدایتوں کے مطابق یہ کمپیوٹر ہمیں ہر وقت یہ اطلاع دے سکتا ہے کہ اس وقت یہ مخصوص آدمی کہاں ہے، کیا کر رہا ہے بلکہ یہ بھی وہ کیا سوچ رہا ہے؟ ہمارے کمپیوٹر اسکرین پر ساری اطلاعات ہر وقت موجود ہوں گی اور اگر ایسا ہی کوئی کمپیوٹر کسی دوسرے شخص کے جسم میں داخل کر دیا جائے اور انھیں کسی مرکزی مشین سے جوڑ دیا جائے تو یہ دونوں شخص آپس میں ایک دوسرے کے خیال سے کسی ذریعہ ترسیل کے بغیر واقف ہوتے رہیں گے۔یعنی ان کے لیے زبان کی ضرورت بالکل ختم ہو جائے گی۔ اس نئے آدمی کا نام Cyberoge تجویز کیا گیا ہے۔ یہ امکان نہیں رہا، اکتوبر ۲۰۰۲ء کی کسی تاریخ میں "Hindu" نے یہ خبر چھاپی تھی کہ اپنے جسم میں ایک Molecular Chip خود اپنی مرضی سے لگوا کر ایک شخص زبان کی ضرورت سے آزاد ہو گیا ہے۔اس اخبار نے اس کی تصویر بھی شائع کی تھی اور اس کا انٹرویو بھی جس میں اس نے کہا تھا کہ آئندہ پوری دنیا میں قائم ہونے والے نئے معاشرتی نظام کا میں پہلا فرد ہوں۔

اب ذرا اس صورت حال کے آئندہ امکانات پر غور کیجیے۔Nano Physics نے انسانی جسم میں ایک خلیہ (Cell) کی کارکردگی سے تحریک پا کر جو کام شروع کیا تھا اب

اس احسان کا قرض اتارنا چاہتی ہے یعنی اب Bio-s Chip کا ذکر شروع ہو گیا ہے۔ اب اس امکان پر غور ہو رہا ہے کہ Virus کے جسم میں ایک Chip لگا دی جائے اور Virus جس کسی کے جسم میں داخل ہو اس کی اطلاع کے بغیر وہ شخص ہمارے لیے کمپیوٹر اسکرین پر بالکل برہنہ (Transparent) ہو جائے گا اور اگر یہ Virus کسی خطہ ارض پر بسنے والی آبادی کے مرکزی پانی بہم رسانی (Water supply) کے مآخذ میں ڈال دیا جائے تو وہ پوری آبادی وزیر داخلہ سکریٹریٹ (Home Minister Secretariate) کے ایک کمرے میں رکھے گئے Terminal پر پوری طرح Transparent ہو گی ۔ آپ کسی بھی وقت، کسی بھی لمحے یہ دیکھ سکتے ہیں کہ یہ آبادی کیا سوچ رہی ہے، اس کی جذباتی کیفیت کیا ہے اور آئندہ یہ کیا رخ اختیار کرنے کے منصوبے بنا رہی ہے۔ اور اگر آپ اپنے تخیل کو ذرا سا آزاد چھوڑ دیں تو ان Bio-chips کے ذریعہ آپ پوری دنیا کو ایک مہیب کمپیوٹر میں تبدیل ہوتے دیکھ سکتے ہیں، جس کا ہر فرد اس مہیب کمپیوٹر کا ایک جزو ہو گا۔ اب لوہے یا کسی دوسرے دھات کے بنے ہوئے روبوٹ کی ضرورت ہی نہیں رہی ۔ ہم خود گوشت پوست کے بنے ایک روبوٹ میں تبدیل ہو رہے ہیں ۔ اب تو Virus کی بھی ضرورت نہیں ۔ Nano Physics اس پر قادر ہے کہ اپنی نو دریافت ٹیکنالوجی کے ذریعے مشین کے وہ انتہائی مختصر ذرات بنا دے جو گوشت پوست کے انسانوں کی تمام صفات سے متصف ہوں یعنی وہ اپنی نسل کے اضافے کی صلاحیت بھی رکھتے ہوں۔ اپنے ماحول کے تجربات کا اثر لے کر اپنے طریقۂ کر میں تبدیل بھی کر سکتے ہوں، سوچ سکتے ہوں اور Virus سے زیادہ تیزی سے اپنی تعداد بھی بڑھا سکتے ہوں ۔ ۱۹۸۰ء میں اس نئی ایجاد سے لرزاں دو Nano Scientists نے ایک مقالہ بہ عنوان Artficial Life : coming evolution لکھا۔ جس میں یہ ماہرین لکھتے ہیں:

''پچاس سے سو سال کے اندر حیاتیاتی نظام (Organism) کا ایک نیا طبقہ وجود میں آنے والا ہے۔ یہ حیاتیاتی نظام اس مفہوم

میں تو مصنوعی ہوگا کہ اسے انسان ہی تیار کریں گے لیکن وہ
اپنے جیسے دوسرے حیاتیاتی نظام پیدا کر سکیں گے اور ان کا
ارتقا بھی ہوگا اور وہ اپنی اصل ہیئت سے مختلف ہوتے جائیں
گے ۔وہ کسی بھی معقول تعریف کی روشنی میں زندہ ہوں گے ۔
ان کے ارتقا کی رفتار بہت تیز ہوگی اور اس کا اثر انسانیت
اور ہماری ذی حیات کائنات(Bio-sphere) پر بہت زیادہ
ہوگا۔ صنعتی انقلاب نیوکلیائی اسلحوں اور فضائی آلودگی سے بھی
کہیں زیادہ وسیع اور گہرا''۔

اسی طرح کی تشویش کا اظہارNano Technology کے ایک بڑے مبلغ نے بھی کیا ہے۔

''میرے علاوہ بھی بہت سارے لوگ ہیں جو مستقبل میں ایک
ٹیکنالوجی سے پیدا ہونے والے عواقب سے متفکر ہیں، ہم اتنی
زیادہ تبدیلیوں کا امکان دیکھ رہے ہیں کہ ہمارا معاشرہ شاید
اس سے مناسب طور پر نبرد آزما نہ ہوسکے اور اس میں بڑے
خطرات ہیں۔ (K. Eric Drexter)

یہ سارے ماہرین متفکر بھی ہیں اور پریشان بھی لیکن خود اپنی دریافتوں پر ان کا کوئی اختیار نہیں۔ امکان کی یہ دہشت دیکھنی ہو تو Michael Chriction کا نیا ناول Prey (اشاعت ۲۰۰۲ء) پڑھیے اور دیکھیے ہم کس خطرے کی طرف بڑھ رہے ہیں۔

یہ سوال بالکل فطری ہے کہ پہلے Genetics اور پھر Nano Physics کے حوالے سے ٹیکنالوجی ارتقا کے روشن پہلوؤں سے زیادہ ان کے تاریک کارناموں کا ذکر کیوں ہو رہا ہے؟ Foucault نے معاشرے کی تنظیم اور طریقۂ کار پر جو کام کیا ہے اس کی تفصیل اس کی تین بہت مشہور کتابوں Crime & Punish, History of Sexuality Madness & Civilization میں موجود ہے۔ معاشرہ بہر حال ترجیحات کے ایک نظام

پر قائم ہوتا ہے۔ یہ ترجیحات بہ یک وقت معاشی اور اخلاقی دونوں ہوتی ہیں لیکن ان ترجیحات کو قائم کرتے ہوئے کوشش یہ ہوتی ہے کہ معاشرہ بہتر اور برتر کو مرکزی اہمیت دے کر ان سے منحرف ہونے والوں کو ذرا فاصلے پر رکھے۔ اس خوب یا ناخوب کا تعین کوئی آسمانی طاقت نہیں بلکہ معاشرے کا وہ صاحب اقتدار طبقہ کرتا ہے جس کے لیے معاشرہ اپنے امتیاز/فخر کا ذریعہ اور مادی آسائش و اقتدار کا وسیلہ ہے۔ دیوانگی، جرم اور جنس کے حوالے سے معاشرے کی اس مخفی خواہش کا تجزیہ کر کے (Foucault) نے مہذب معاشرتی نظام کی قلعی کھول دی ہے۔ اس لیے ٹیکنالوجی کی اس ترقی سے برآمد ہونے والے نتائج کا معاشرتی حوالوں سے تاریک پہلو اس کے روشن پہلوؤں کے مقابلے میں کہیں زیادہ باعث تشویش معلوم ہوتا ہے۔ مثال بالکل سامنے ہے۔ دنیا کی تمام بڑی حکومتیں اس امکان سے سخت متفکر نظر آتی ہیں کہ یہ سائنس دان Cloned Humans بنانے کے درپے ہیں۔ وہ کانفرنس سیمینار اور Symposium کے ذریعہ ساری دنیا کو خبردار کر رہے ہیں کہ اسے روکنا چاہیے۔ اٹلی نے تو یہ اعلان کیا ہے کہ وہ جلد ہی Cloning کے خلاف سخت قوانین بنانے والا ہے لیکن آپ کو اس پر کوئی تعجب نہیں ہونا چاہیے کہ دنیا میں پہلے Cloned Baby کی آمد کی اطلاع ہمیں اطالوی Gynaecologist نے ہی دی ہے۔ حیرت اس لیے نہیں ہونی چاہیے کہ یہی اقتدار کی فطری جدلیات ہے۔ جب کوئی شخص ادارہ یا ملک ایسے وسائل تیار کر لیتا ہے جس کے ذریعہ دنیا کے بڑے حصے پر تصرف حاصل کیا جا سکے تو وہ دوسروں کو اس کے مہلک اثرات سے متنبہ کرنے لگتا ہے۔ دوسروں کو ڈراتا ہے کہ یہ وسائل ان کو نہیں بنانے چاہییں کیوں کہ یہ انسانیت کے لیے بڑا خطرہ ہیں۔ ہمارا تجربہ ہے کہ وہ ملک جو جوہری قوت کہلاتے ہیں دنیا کو جوہری بم کے خطروں سے آگاہ کرتے رہتے ہیں اور نئے نئے معاہدوں کے ذریعہ باقی ملکوں کو جوہری بم بنانے سے روکنا چاہتے ہیں مگر اپنے ایک سالماتی بم (Nuclear Bomb) سے دست بردار ہونے کو تیار نہیں۔ دلیل یہ کہ ہم مہذب اور ذمہ دار جمہوریہ ہیں اس لیے ہم سے توقع

بھی نہیں کرنی چاہیے کہ کبھی اپنی طاقت کا غلط استعمال بھی کر سکتے ہیں۔ یہ مقالہ ایک سیاسی چیخ پکار میں تبدیل نہ ہو جائے اس لیے میں عراق، فلسطین، افغانستان، الجیریا، ویت نام اور چیچنیا کا ذکر نہیں کرنا چاہتا لیکن M. Chrichtion کی فراہم کردہ یہ اطلاع ضرور آپ کو پہنچانا چاہتا ہوں کہ جوہری بم کی بدترین تباہیوں سے زیادہ خطرناک Nano Physics کے اس نئے میدان میں تحقیق کے لیے امریکہ نے پچھلے دو سال میں ایک Billion ڈالر خرچ کیے ہیں۔ یہ تو پھر بھی ایک حکومت ہے جسے پانچویں سال بدلنا ممکن ہے۔ اس میدان میں اب تاجروں نے پیسے لگانا شروع کر دیے ہیں۔ چنانچہ BM, Fujitsu اور Intel جیسی کمپنیاں اس پروجیکٹ میں پیسے لگا رہی ہیں۔ یہ Post Capitalist عہد کے تاجر ہیں اور انھیں صرف نفع سے مطلب ہے۔ معاشرہ کا دانش ور طبقہ اس نئی صورت حال سے خاصا حیران ہے۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ فلسفہ نے اس سال Bio Ethics پر ایک سیمینار منعقد کیا۔ خود ہماری یونیورسٹی کے علاوہ ہندوستان کے مختلف علاقوں سے مختلف علوم کے تقریباً پچیس لوگوں نے اس موضوع پر مقالے پڑھے کہ آئندہ کے معاشرے کی اخلاقی صورت حال کیا ہوگی؟ یہ سیمینار اس اعتبار سے بہت کامیاب رہا کہ تمام شرکائے بحث اس سوال کا جواب دینے میں ناکام رہے۔

لیکن بہر حال یہ سوال تو اب بھی اپنی جگہ ہے کہ جب ساری دنیا کے لوگ ایک وسیع Computer Net-work کے اجزاء ہوں گے تو اس Anthropoid Cyberoge کے لیے معاشرے کا مفہوم کیا ہوگا؟ اس کی ترجیحات کیا ہوں گی؟ اس میں خیر و شر کا تصور کیا ہوگا؟ اس کے خواب اور خواہشات میں فطری اور غیر فطری کی تفریق کیسے ہوگی اور اس معاشرے کے افراد کے آرزوؤں اور تمناؤں اور ان کے حصول کے ذرائع کیا ہوں گے؟ اور وہ زندہ کس لیے رہنا چاہیں گے؟

ہمیں سوچنے، سمجھنے اور فیصلہ کرنے والے انسان سے تابع مہمل میں تبدیل کر دینے کی یہ کوشش اگرچہ ہر زمانے میں ہوتی رہی ہے لیکن جس وسیع پیمانے پر یہ کام

Electronic Media کی آمد کے بعد شروع ہوا ہے پہلے کبھی نہیں ہوا تھا۔

ٹیلی ویژن کی تصویروں نے ہمیں لفظ کی اہمیت سے بالکل بے نیاز کر دیا ہے۔ کتاب پڑھتے وقت ذہن کا حاضر رہنا ضروری ہے اگر ہمارا ذہن کتاب کی قرات میں مصروف نہیں ہے تو چھپے ہوئے الفاظ ہمارے لیے اپنے معنی کھو دیتے ہیں۔ جب کہ ٹیلی ویژن کی تصویروں کے لیے صرف آنکھوں کا کھلا ہونا کافی ہے۔ ذہن کو کتاب پڑھتے وقت کس طرح تصویریں بنانی پڑتی ہیں یا اپنے تخیل کی مدد سے بیان کی جارہی صورت حال کو ذہن میں دوبارہ خلق کرنا پڑتا ہے، ٹیلی ویژن دیکھتے وقت اس کی ضرورت نہیں پڑتی۔ گویا ٹیلی ویژن دیکھنا اپنے ذہن کو معطل کر دینے کے مترادف ہے۔ آپ کسی ناول میں فٹ بال کے ایک میچ کا بیان پڑھ رہے ہوں اور ٹیلی ویژن پر کوئی میچ دیکھ رہے ہوں تو یہ دونوں تجربات یکساں نہیں ہوں گے اور ان میں بنیادی فرق یہ ہوگا کہ ناول میں میچ کا بیان پڑھتے وقت اس پورے بیان کو ذہن کے پردے پر دوبارہ خلق کریں گے اور ٹیلی ویژن پر اسے صرف دیکھ رہے ہوں گے۔ گویا ترسیل کے ایک ایسے وسیلے کا استعمال رفتہ رفتہ ترک کیا جارہا ہے جو ذہن کو مصروف رکھنے کے لیے ضروری تھا۔

چھپے ہوئے لفظوں کی جگہ اسکرین کی تصویروں سے بڑھتی رغبت کے سبب زبان میں استعارے کی قوت کا احساس اب تقریباً ختم ہو رہا ہے۔ تصویریں محض تصویریں ہوتی ہیں، استعارہ نہیں ہوتیں۔ اس لیے قرات کے وقت زبان جو ذہن کے لیے بہ یک وقت تحرک کی کئی جہتیں کھول دیتی ہے وہ تصویروں میں ممکن نہیں۔ ہندوستان میں سردار جعفری نے اور انگلستان میں طارق علی نے منٹو کے افسانے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کی ٹی وی کے لیے فلم بنائی تھی۔ ممکن ہے طارق علی بنگالی ہونے اور لمبے عرصے سے لندن میں مقیم ہونے کے سبب اردو زبان سے اس درجہ واقف نہ رہے ہوں لیکن سردار جعفری تو زبان پر ایسی قدرت رکھتے ہیں کہ پوری ترقی پسند تحریک میں ان کا کوئی ثانی نہ تھا۔ ان کی آخری کتاب ''سرمایۂ سخن'' سے زبان کے Connotations پر ان کی غیر معمولی گرفت کا اندازہ ہوتا ہے۔ منٹو

کے مذکورہ افسانے میں ایک جگہ راوی لکھتا ہے:

''ایک پاگل نے اعلان کر دیا کہ ''لیڈر'' ہے تو دوسرے پاگل
کو جوش آیا اور اس نے پیڑ پر چڑھ کر کہا'' میں تارا سنگھ ہوں۔''

سردار کی فلم میں یہی منظر اس طرح دکھایا گیا ہے کہ ایک پاگل خانہ میں تمام پاگلوں کے درمیان ایک شخص پیڑ پر چڑھ کر یہ اعلان کرتا رہے کہ'' میں لیڈر رہوں'' یہ صرف ایک منظر ہے۔ منٹو نے اس جملے کو شروع میں'' پاگل'' لکھ کر جس طرح اس شخص کے متعلق ایک اقداری فیصلہ دیا تھا۔ سیریل میں مصنف کا وہ اقداری فیصلہ موجود نہیں ہے جب کہ زبان کے استعمال کی یہی دوہری سطح منٹو کے افسانے کا امتیاز ہے اور سیریل میں اس کی غیر موجودگی اس کی کمزوری ہے۔ زبان کے انسانی ذہن و جذبے پر اثرات کا اندازہ کرنا ہو تو Pornography پڑھیے۔ آپ کتاب میں جنس کے ایک عمل کا صرف بیان (Description) پڑھتے ہیں تو آپ کے جذبے اور ذہن کو ایسا اشتعال ہوتا ہے کہ جیسے اس بیان نے زمین میں سے آپ کے پاؤں اکھاڑ دیے ہوں۔ ایک حساس آدمی پر اس کی تفصیل کا اثر اس درجہ ممکن ہے جو اس بیان کے اصل عمل میں نہ ہو''۔

گالیوں اور لطیفوں کا معاملہ اس سے بھی دلچسپ ہے۔ گالیاں زبان کے علاوہ کسی بھی دوسرے وسیلے کے ذریعے ممکن ہی نہیں۔ آپ اپنے جذبات کے تمام پہلوؤں (Shades) کا بیان، موسیقی، مصوری یا اداکاری میں اپنے چہرے اور اعضا کی مخصوص شکلوں کے ذریعے کر سکتے ہیں مگر آپ ان میں سے کسی طریقے سے گالی نہیں دے سکتے۔ لطیفہ کا معاملہ اس سے بھی دل چسپ ہے۔ آپ Carricature بنا سکتے ہیں۔ ڈرامے میں ایک مزاحیہ کردار کی حرکتوں اور اس کے چہرے سے ظاہر ہونے والی حماقت کا لطف اٹھا سکتے ہیں۔ آپ اس پر ہنس بھی سکتے ہیں مگر آپ لطیفہ علاوہ زبان کے کسی اور وسیلے میں بنا نہیں سکتے۔ لطیفہ صرف پڑھا یا سنا جا سکتا ہے دیکھا نہیں جا سکتا۔ لطیفہ زبان کا نازک ترین اور مشکل ترین فن ہے۔ اب Porno Films اور کامیڈی سیریل کے ذریعے یہ کوشش تیز

ہوگئی ہے کہ لوگوں کو ان سیریلوں سے حاصل ہونے والی لذت کا عادی بنا دیا جائے۔
حالانکہ اس ذریعہ سے حاصل ہونیوالے انبساط یا لذت کا پورا تجربہ اس نوع کی کتاب سے
حاصل ہونے والی لذت یا فرحت کے تجربے کے مقابلے میں بالکل یک سطحی اور مختلف ہوتا
ہے۔ مشتاق یوسفی کی ''سیفے اینڈ سنز'' پڑھیے اور اس میں ہر سمت میں زبان کے تحرک کا
تجزیہ کیجیے اور پھر اس کا مقابلہ ہندی/اردو چینلز پر دکھائے جانے والے کسی مزاحیہ ڈرامے
سے کیجیے تو دونوں سے پیدا ہونے والے ردعمل کے درمیان فرق کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔
یہ سیریل یک سمتی اور یک سطحی ہوں گے جب کہ زبان کا سیدھا سادہ جملہ بھی یک سمتی یا
یک سطحی نہیں ہوتا۔ ٹیلی ویژن کا دائرہ اثر اس قدر زیادہ ہے کہ اب زبان کی اس بنیادی
قوت کا احساس لوگوں کے دلوں سے محو ہونے لگا ہے بلکہ اب صورت حال ایسی پیدا ہو رہی
ہے کہ اس نئے آدمی یعنی Cyberoge کو زبان کے ذریعہ ترسیل کی ضرورت ہی نہ رہے
گی۔ اس کے جسم میں موجود Bio-Chip بغیر زبان کے دوسرے Cyberoge کے جسم میں
لگے Chip سے سب کچھ بغیر الفاظ استعمال کیے ہوئے کہہ دے گا جو وہ کہنا چاہتا ہے، تو پھر
زبان کی ضرورت ہی کیا ہے؟

اور اس سے زیادہ یہ کہ پھر شاعری کا کیا ہوگا؟ یہ تو اچھا ہوا کہ ہم اب تک
شاعری کی کسی ایک تعریف پر متفق نہ ہو سکے ورنہ آج ہماری قائم کردہ تعریف کے معیار
پر پوری اترنے والی کوئی چیز ہی نہ ہوتی۔ لیکن رومانی شعرا نے شاعری کی جو صفات مقرر کی
تھیں اس میں جذبے اور احساس کی ترجمانی کے تصور پر جدیدیت کے عہد میں نظر ثانی کی
گئی۔ اگر اس کو ماضی قریب کے تصور شعر سے برآمد ہونے والی تعریف تصور کر لیں تو اب
ہم ایک نئی دقت سے دوچار ہیں۔ Arther Coestler نے Act of Creation میں
رونے اور خوش ہونیکے نفسیاتی اسباب کی جستجو کرتے ہوئے ان Chemicals کی نشان
دہی کی ہے جو خلیے سے نکل کر ان Moter Nerves کو متحرک کرتے ہیں جن سے ہمیں
گدگدی یا رنج کا احساس ہوتا ہے اور اس کی مناسبت سے ہمارے چہرے کے

Muscles متحرک ہوتے ہیں اور ہم رونے یا ہنسنے لگتے ہیں۔ اگر Genetics کے ماہرین نے یہ پتا لگالیا ہے کہ کون سے احساس کی پیدائش کے ذمہ دار کون سے Genes یا ان Genes میں موجود Chemicals کا کون سا مجموعہ ہے تو پھر یہ ممکن ہو جائے گا کہ اس جین کے مخصوص کیمیائی مجموعہ کے Structure میں بہت خفیف سی تبدیلی سے اس احساس کی نوعیت بدل دی جائے یا وہ احساس ہی ختم کر دیا جائے۔ مثلاً اگر ہم اپنی خواہش سے نیلی آنکھوں، بھورے بالوں اور کھیل کود کے لیے مناسب ذہنی کیفیت والا بچہ پیدا کر سکتے ہیں تو کل کسی رہنما کے اشتعال دلانے یا اس کی خفیہ تحریک پر سائنس دان ایسے لوگوں کی پوری ایک فوج تیار کر سکتے ہیں جن کے اندر خوف کا احساس پیدا کرنے والے Chemicals ہی نہ ہوں۔ خوف کے احساس سے عاری یہ فوج کسی بھی ملک میں پیش قدمی کے حکم کے بعد بلاخوف و خطر داخل ہوتی چلی جائے گی۔ بلاشبہ بڑی تعداد میں سپاہی مریں گے لیکن ان کے ساتھیوں کو اس سے کوئی سروکار نہ ہوگا۔ وہ تو بس بڑھتے ہی چلے جائیں گے۔

لیکن اس بڑی صورت حال میں ایک چھوٹی سی قباحت ہے اور وہ یہ کہ خوف کے جراثیم سے عاری اس فوج کے لیے ''بہادری'' کے کیا معنی ہوں گے؟ بہادری تو وہیں ہوگی جہاں کوئی شخص امکانات کے خوف سے بے نیاز ہو کر کوئی کام کر ڈالے۔ یہاں امکانات کا یہ خوف ہے ہی نہیں تو ان کے لیے بہادری ایک بے معنی لفظ ہے۔ بس یہی ایک چھوٹا سا سوال مستقبل میں شاعری کی بقا کی ضمانت ہے۔ کمپیوٹر انجینیر وں نے ایسی Disc تیار کر لی ہے جس میں جاسوسی ناولوں کے اختتام کی طرح امکان کے متعدد دروازے کھلے ہوتے ہیں اور آپ آخر تک اس جستجو میں رہتے ہیں کہ آخر قاتل کون ہے۔ Sillcon اور Germarium کی اس تعمیر سے (اس کے لیے مخلوق کا لفظ مناسب نہیں) شاعری بھی کرائی جا رہی ہے۔ بہت ممکن ہے کمپیوٹر پر الفاظ کا کوئی امتزاج حیرت انگیز حد تک پر اثر بھی ہو۔ تو کیا یہ بھی ممکن ہے کہ شعر پڑھیں اور کمپیوٹر بھی صرف شاعری کرنے کے بجائے ہمارے کلام سے لطف اندوز ہو سکے۔ اگر ابھی ممکن نہیں تو ہم کیا ایسی کسی Device یا Chip کا انتظار

کریں جو روبوٹ کو شاعری سے لطف اندوز ہونا سکھا سکے۔ بحث کو اپنے منطقی نتیجے تک پہنچانے کے لیے ہم مان لیتے ہیں کہ مستقبل بعید میں یہ بھی ممکن ہو جائے گا تو ہم آپ کو اس مسئلہ پر غور کرنے کی دعوت دیتے ہیں کہ اگر Nano Physics ایک Pin کی نوک سے بھی باریک ایک آلہ بنا سکتی ہے جو ہمارے جذبات کے غدود کو متحرک کر دے اور ہم اس لذت سے دو چار ہوں جو مخصوص صورت میں ہوتی ہے تو کیا مخصوص جذبات دل میں لہریں لینے والے اس محبت کے ساتھ ہوں گے جو ایک عشق کرنے والا عام لڑکا محسوس کرتا ہے یا جھکی پلکوں اور سیاہ آنکھوں والی ایک حیا شعار خاتون سے گفتگو کرتے ہوئے ہم جو نرم آواز اور مہذب لہجہ اختیار کر لیتے ہیں، کیا جذبات کے غدود کو متحرک کرنے والا آلہ وہ کیفیت پیدا کر سکتا ہے یا ایک نوجوان ماں اپنے پہلے بچے کی معصوم شرارتوں کی وجہ سے گھر میں ہونے والے نقصانات سے بہ یک وقت جھنجھلاتی یا خوش ہوتی ہے، کیا ایک ہی دفتر مین اس متضاد کیفیت کو کسی Nano Device سے پیدا کیا جا سکے گا۔ میرا جواب نفی میں ہے۔ دل کو بے چین کر دینے والی محبت کے جذبات کی شدت سے نمو کرنے والی خواہش وصال میں محبوب کو دیکھنا یا اسے صرف چھونا جو کیفیت رکھتا ہے وہ کمپیوٹر کے بٹن دبا کر متحرک کیے گئے مخصوص جذبات سے بالکل مختلف تجربہ ہے Nano technicians کہتے ہیں کہ مشینی تعمیر اپنے جیسے دوسرے Chips بھی خود بنانے لگیں گی تو کیا اپنے اس نئے خرد کو دیکھ کر اس کی تعمیر کرنے والا Chip بھی ویسے ہی نہال ہوگا جیسے ایک ماں اپنے نومولود کو دیکھ کر ہوتی ہے۔ کیا کمپیوٹر کے سینے میں بھی دودھ ایسے ہی اترنے لگے گا جیسے ہماری ماؤں کو ہمیں یعنی بچوں کو دیکھ کر اترنے لگتا تھا۔ مانا کہ Cyberoge اس جذبہ سے واقف نہ ہوگا تو اسے زیان کا احساس بھی نہ ہوگا لیکن شاعری اگر کسی بھی سطح پر انسانی جذبات سے کوئی ربط رکھتی ہے تو ہماری شاعری کی کتابوں کا کوئی ایک صفحہ بلکہ ہماری زبان کا بچا ہوا کوئی ایک لفظ ذہن کو متحرک کرنے یا جذبے پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت کے سبب ہمیں ان انسانی جذبات وفکر کی خبر دیتا رہے گا جو بہ حیثیت انسان ہمارا امتیاز ہے۔ یہی ایک لفظ اپنے اثر سے لاکھوں

کروڑوں Cyberoge میں کسی ایک انسان کو اپنے انسان ہونے کا احساس دلائے گا۔
اس وقت صرف بہ حیثیت ادیب نہیں ایک انسان کے اس لفظ اور اس مرتب ہونے والے
اثر کی حفاظت ہماری ذمہ داری ہوگی۔

ڈاکٹر سلیم اختر

مرزا سلامت علی دبیرؔ کا مرثیہ نگاری میں مقام

نقاد کے لیے لازم خصائص کی فہرست مرتب کرنے سے احتراز کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا جا سکتا ہے کہ نقاد میں علم، تجزیاتی نگاہ اور تحلیلی ذہن بے شک نہ ہو مگر وہ غیر جانبدار ضرور ہو، غیر جانبداری کے لیے ایسے اعصاب کی ضرورت ہے جو بات بے بات پر تناؤ نہ ہو جائیں، وہ ذرا سی بات پر مشتعل نہ ہو جائے اور جسم کا درجۂ حرارت ہمیشہ بڑھا نہ رہتا ہو۔ گویا صرف کمپیوٹر ہی غیر جذباتی ثابت ہوتا ہے تاہم یہ بھی یاد رہے کہ بعض اوقات اس کا بھی فیوز اڑ سکتا ہے۔

جن حضرات نے نقاد کے ہاتھ میں میزان تھی کہ اسے غیر جانبداری سے، ڈنڈی مارے بغیر، حسن و قبح، حق و ناحق، صداقت و کذب اور اصلی وجعلی کی تول کا فریضہ سونپا، بے شک وہ نیک نیت ہوں گے لیکن انصاف کی ترازو کو مستقلاً مضبوطی سے تھامے رکھنا آسان نہیں اور اسی سے تخلیقی موازنہ کرنے والی تقابلی تنقید کی مشکلات کا آغاز ہوتا ہے۔

دو ایسے تخلیق کاروں کا موازنہ جو ایک تحریک، ایک دبستان، ایک عصر، ایک صنفِ ادب سے وابستہ رہے ہوں تو یہ تمام امور اضافی ہیں۔ اساسی اہمیت تو تخلیق کار بلکہ اس کی تخلیقی شخصیت کو حاصل ہے۔ جس طرح چراغ کی روشنی کا انحصار چراغ کی ساخت، بتی اور تیل پر ہوتا ہے اسی طرح تخلیقی شخصیت کی اساس بھی ان لاشعوری محرکات پر استوار ہوتی ہے جن کا سلسلہ بعض اوقات تو ماضی میں بعید ترین آباء تک جاتا ہے۔ یہ تو ہوئی نفسیات کی بات لیکن حیاتیات کی روشنی میں بات کریں تو جینز اور کروموسومز شخصیت سازی میں جو فعال کردار ادا کرتے ہیں اس کے بموجب تو حمل قرار پا جاتے ہی انسانی شخصیت کا اساسی سانچہ طے پا جاتا ہے۔ ایسا سانچہ جس میں فرد اپنے اعمال سے رنگ بھرتا ہے۔ اس لیے یکساں نظر آنے کے باوجود بھی ہر فرد منفرد ہے

۔آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا۔تو یہ آدمی کی کوتاہی نہیں بلکہ یہ DNA کا چمتکار ہے۔

جب عام افراد کا یہ عالم ہے تو پھر تخلیقی شخصیات کیوں نہ منفرد ہوں گی کہ ان کی تو انفرادیت ہی تخلیق کی وجہ سے ہوتی ہے۔ اسی لیے جو ذرہ جس جگہ ہے وہیں آفتاب ہے۔ ان کی شخصیت کا حسن و قبح، تخلیق کے آئینہ میں جھلکتا ہے۔ لہٰذا شہر، زمانہ تحریک، دبستان یا صنف کا اشتراک اضافی ہے، تخلیق کار کے تخلیقی عمل میں ان کا فعال یا مؤثر کردار نہیں ہوتا۔ تقابلی تنقید کی اساس ان اضافی امور پر استوار کرنے سے غلط بلکہ گمراہ کن نتائج حاصل ہو سکتے ہیں۔ ایک دبستان (لکھنؤ: آتش، ناسخ) ایک شہر (دہلی: غالب، ذوق)، ایک تحریک (ترقی پسند ادب: فیض، علی سردار جعفری)، ایک صنف (مرثیہ: انیس، دبیر) اس بنیاد پر موازنہ بے سود ثابت ہوگا اس لیے یہ سعی لاحاصل ہے۔

تقابلی تنقید کے تصور اور اصطلاح سے پہلے بھی، ناقدین ممدوح کو آسمان پر چڑھاتے رہے ہیں۔ محمد حسین آزاد نے ذوقؔ کی عظمت ثابت کرنے کے لیے بہادر شاہ ظفر کی تنقیص کی، عبدالرحمٰن بجنوری نے غالب کے لیے یہ خوب صورت مگر جذباتی دعویٰ کیا - ہندوستان میں دو الہامی کتابیں ہیں ایک وید مقدس اور دوسری دیوان غالب۔ اور اسے ثابت کرنے کے لیے مغرب کے فلاسفروں اور دانشوروں سے غالب کا تقابل کر کے اس کی عظمت کے لیے دلائل تلاش کیے اور مثالیں فراہم کیں۔

''موازنہ انیس و دبیر'' میں مولانا شبلی نعمانی نے بھی انیس Vs دبیر کی صورت میں مقابلہ کرایا مگر یہ احسن طریقہ سے ریفری کا کردار ادا نہ کر سکے تو سیدھی سی وجہ یہ ہے کہ ایک صنف کے دو بڑے تخلیق کاروں کا موازنہ ہی غیر نفسیاتی ہے۔ جب عادات و خصائل کے لحاظ سے جڑواں بچے، ایک دوسرے کے برعکس ہو سکتے ہیں تو پھر دو بڑے تخلیق کاروں کی لکھنؤ میں سکونت اور مرثیہ گوئی کی بنا پر، موازنہ سے ویسے ہی نتائج حاصل ہو سکتے ہیں جیسے شبلی نے اخذ کیے۔ وہ لکھتے ہیں:

''اردو علم و ادب کی جو تاریخ لکھی جائے گی اس کا سب سے عجیب تر

واقعہ یہ ہوگا کہ مرزا دبیر کو ملک نے میر انیس کا مقابل بنایا اور اس کا فیصلہ نہ ہو سکا کہ ان دونوں حریفوں میں ترجیح کا تاج کس کے سر پر رکھا جائے۔''

اس اقتباس میں ''سب سے عجیب واقعہ'' بلکہ ''حریفوں'' اور ''ترجیح کا تاج'' جیسے الفاظ مولانا شبلی کے تنقیدی رویہ بلکہ نیت کے غماز ثابت ہوتے ہیں۔ یعنی انہوں نے پہلے سے ہی یہ طے کر رکھا تھا کہ انیس کے ساتھ دبیر کا نام بھی نہیں لیا جا سکتا، ایک شہر میں سکونت اور ایک صنف میں طبع آزمائی کی وجہ سے یہ دونوں خود بخود حریف۔ بن گئے لہٰذا حریفانہ معرکہ آرائی میں سے ترجیح کا تاج پہننے کے لیے ایک کی شکست لازم ہے۔ ''موازنہ انیس و دبیر'' کے مطالعہ کے بعد سب سے اہم سوال انیس یا دبیر کی فوقیت کا نہیں بلکہ بطور نقاد شبلی کی تنقید ِحس اور طرزِ احساس کے متوازن ہونے کے بارے میں پیدا ہوتا ہے۔

آج ہم جن تنقیدی دبستانوں سے واقف ہیں شبلی ان میں سے کسی ایک سے بھی متعلق قرار نہیں دیے جا سکتے کہ ان کے زمانہ میں تو خود مغرب میں بھی یہ تنقیدی دبستان معرضِ وجود میں نہ آئے تھے۔ مولانا شبلی کی مشرقی شعریات کے اس تصور سے Conditioning تھی جس کی اساس ذوقِ سلیم پر استوار تھی اور جس کی تشکیل میں اسلوب کی جمالیات اساسی کردار ادا کرتی تھیں۔ لہٰذا لفظ کی میزان میں دونوں کو تولنے کے بعد وہ ایسا ہی نتیجہ برآمد کر سکتے تھے۔

''یہ امر بدیہی ہے کہ مرزا دبیر کے کلام میں وہ فصاحت اور شستگی نہیں جو میر انیس کے کلام میں ہے۔''

''امر بدیہی'' سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ موازنہ سے پہلے ہی وہ قائل ہو چکے تھے کہ مرزا دبیر کے کلام میں فصاحت اور شستگی نہیں۔ سید عابد علی عابد نے اس نقطہ نظر سے شبلی پر خاصی گرفت کی (ملاحظہ کیجیے: ''موازنہ انیس و دبیر'' مرتبہ سید عابد علی عابد مطبوعہ: مجلس ترقی ادب، لاہور)۔ پروفیسر سید احتشام حسین مقالہ بعنوان ''شبلی کی کتاب موازنۂ انیس و دبیر'' میں لکھتے ہیں:

''...... مرزا دبیر کا ذکر درحقیقت موازنہ کے طور پر نہیں بلکہ انیس کی

خصوصیات کو کسی قدر زیادہ نمایاں کرنے کے لیے کیا گیا ہے۔ ورنہ سچ یہ ہے کہ انہوں نے دبیر کا مطالعہ اس طرح نہیں کیا تھا جس طرح انیس کا ...... مولانا شبلی کا ذوق تاریخی اور تحقیقی تھا، اگرچہ ان کے طریقہ کار، استنباط نتائج اور تحقیق کی مخالفت میں بہت سی قابل غور باتیں کہی گئی ہیں۔ موازنہ کا مطالعہ اگر اس نظر سے کیا جائے تو اس کا پایہ کچھ زیادہ بلند نظر نہیں آتا...... احسن فاروقی نے تو یہاں تک کہا ہے کہ انیس کے یہاں سے مثالیں ٹھیک دی ہیں لیکن تنقید غلط کی ہے اور نتائج غلط نکالے ہیں۔''

(بحوالہ سہ ماہی ''رثائی ادب''، کراچی، دوصد سالہ انیس نمبر، ۲۰۰۲ء)

جستجو، تفتیش، تحقیق، تنقید یا علم کا کوئی بھی شعبہ ہو ان سب میں دلائل و براہین سے اخذ نتائج استنباطی (Deductive) یا استقرائی (Inductive) منطق پر استوار ہوتا ہے، مشرق میں صدیوں سے استنباطی منطق کا راج ہے جبکہ مغرب نے سائنس کے حوالہ سے استقرائی منطق پر زیادہ تر انحصار کیا۔ استنباطی منطق جامد سوچ اور مردہ فکر کے لیے اساس مہیا کرتی ہے جبکہ استقرائی منطق تحرک کی داعی اور اسی لیے تصورات نو کے لیے ممد ثابت ہوتی ہے۔ فکری لحاظ سے مشرق جو متحجر نظر آتا ہے اور روایت پرستی کے نام پر کورانہ تقلید، متبعات کا فروغ اور بزرگوں کے اقوال کو زریں جان کر ان پر اندھا اعتقاد اور اس کے نتیجہ میں استنباطی رویہ کی ذاتی اپج کا فقدان بھی اسی وجہ سے ہے۔ اسے اس سادہ مثال سے سمجھیے:

ا۔ انسان فانی ہے۔

ب۔ ا، ب، ج، د بھی انسان ہیں۔

ج۔ لہٰذا یہ سب فانی ہیں۔

اس کے برعکس استقرائی طرزِ استدلال یوں ہوگا:

ا۔ ا، ب، ج، د انسان ہیں۔

ب۔ ا، ب، ج، د سب مر گئے۔

ج۔ لہٰذا انسان فانی ہے۔

نتیجہ یکساں مگر طرزِ استدلال برعکس!

استنباطی طریق کار کی اساسی خامی یہ ہے کہ مفروضہ کو پہلے سے ہی طے شدہ حقیقت قرار دے کر حسب منشا نتیجہ حاصل کیا جاتا ہے، ہمارے ہاں جو کفر کے فتوے لگتے ہیں اور مخالفین قتل ہوتے ہیں، اسی منطق کی رو سے ''درست'' ثابت ہوتے ہیں۔ بنیاد پرستی، ملّائیت، فتویٰ سازی اور ماضی پرستی کی اساس اسی پر استوار نظر آئے گی۔

علمی جستجو، سائنسی تجربات، ادبی تحقیق اور تنقیدی امور میں اخذِ نتائج کا عمومی طریق کار ہے کہ ممکنہ ذرائع سے حاصل کردہ شواہد، معلومات، کوائف کو دلائل و براہین کی روشنی میں پرکھ کر غیر اہم کو اہم سے، منفی کو مثبت سے اور بے معنی کو بامعنی سے جدا کرتے ہوئے مسترد کرتے جاتے ہیں۔ ردوقبول کے اس عمل کے نتیجہ میں بتدریج شواہد کم ہوتے جاتے ہیں حتیٰ کہ بالآخر درست نتیجہ تک پہنچ جاتے ہیں۔ اس عمل کو اہرام کی مثال سے سمجھا جا سکتا ہے۔ بنیاد میں ہر نوع کے شواہد اور امثال، جیسے جیسے دلائل کا اہرام بلند ہوتا جاتا ہے، شواہد و امثال میں کمی آتی جاتی ہے اور پھر بلندی پر چوٹی کی صورت میں نتیجہ۔ یہ استقرائی طریقہ کار ہے جبکہ استنباطی طریقہ استدلال میں کیونکہ نتیجہ پہلے سے طے شدہ ہے لہٰذا اسے درست ثابت کرنے کے لیے نہ صرف حسبِ منشا شواہد حاصل کیے جاتے ہیں بلکہ پہلے سے طے شدہ نتیجہ حاصل کرنے کے لیے، ان شواہد میں حسبِ منشا ترمیم و تنسیخ کے ساتھ ساتھ من مانی تشریحات و تاویلات بھی روا ہیں۔ یوں استنباط میں اہرام سر کے بل کھڑا کر دیا جاتا ہے۔

علامہ شبلی نعمانی کا موازنہ استنباطی طرز استدلال کی بہت اچھی مثال پیش کرتا ہے۔ وہ ''تمہید'' ہی میں اس امر کا اعلان کر رہے ہیں:

''میر انیس کا کلام شاعری کے تمام اوصاف کا بہتر سے بہتر نمونہ ہے۔ لیکن اس کی قدر دانی کا طغرائے امتیاز صرف اسی قدر ہے کہ کلام فصیح ہوتا ہے اور بین اچھا لکھتے ہیں۔ بدمذاقی کی نوبت یہاں تک پہنچی کہ وہ

اور مرزا دبیر حریف مقابل قرار دیئے گئے اور مدت ہائے دراز کی غور وفکر، کدو کاوش، بحث و تکرار کے بعد بھی فیصلہ نہ ہو سکا کہ ترجیح کا مسند نشین کس کو کہا جائے۔''

شبلی نے پہلے سے یہ طے کر لیا کہ انیس کے نام کے ساتھ دبیر کا نام لینا ہی ''بدمذاقی'' ہے۔ لہٰذا ''درست مذاقی'' کے لیے انہوں نے انیس کو ''ترجیح کا مسند نشین'' قرار دے دیا۔ شبلی بنیادی طور پر مورخ تھے اس لیے وہ ادبی شخصیات کو بھی لاشعوری طور پر شاہوں کے اطوار اور شاہی کے انداز پر پرکھتے ہوئے کسی ایک کو تخت نشین دیکھتے ہیں لہٰذا انیس کو جب تخت نشین قرار دے دیا تو پھر دوسرے دعوے دار کو (کم سے کم) جلاوطن کرنا تو لازم ٹھہرا۔

مملکت ادب میں نہ کوئی تخت نشین ہوتا ہے اور نہ ہی تخت و تاج کا دعوے دار، صنف نیام نہیں جس میں صرف ایک ہی تلوار سما سکتی ہے۔ گلشنِ ادب کی خوشنمائی پھولوں کی کثرت اور رنگ و بو کے تنوع سے مشروط ہوتی ہے۔ یکسانیت سے نہیں، جس طرح گیندے اور گلاب کا موازنہ غلط ہوگا اسی طرح ایک شاخ پر گلاب کے دو پھولوں کا اس امر کا تعین کرنے کے لیے تقابل بھی ناجائز ہوگا کہ دونوں میں سے کون سا پھول نسبتاً بڑا پھول ہے۔

مولانا شبلی نعمانی جیسی بارعب علمی شخصیت نے جب پورے زورِ قلم اور تنقیدی استدلال سے انیس کو ترجیح کا مسند نشین قرار دے ہی دیا تو معاملہ محض ''موازنہ انیس و دبیر'' کے صفحات تک محدود نہ رہا بلکہ دبیر کا شاعرانہ قد یوں گھٹا اور امیج ایسا بگڑا کہ کلام کی جائز خوبیوں کی داد بھی نہ ملی۔ جتنا کام انیس پر ہوا۔ اتنا دبیر پر نہ ہوا، ''انیس شناسی'' کی اصطلاح کے پہلو بہ پہلو ''دبیر شناسی'' کی اصطلاح مروج نہ ہو پائی۔

ادبی شخصیات کا تقابل ہوتا رہا ہے اور وہ ایک دوسرے کی حریف بھی قرار دی جاتی رہی ہیں۔ میر و سودا، غالب و ذوق، انشاء مصحفی کا جلوس نکالتے رہے ہیں۔ اور معرکۂ شرر و چکبست بپا ہوتا ہے۔ بتایا جاتا ہے کہ لکھنؤ میں ''انیسیے'' اور ''دبیریے'' تھے، جو اپنے اپنے ممدوحین کا علم اٹھانے کو مستعد، خوشحال لکھنؤ کے خوش مذاق افراد کی تفریحِ طبع کے لیے متنوع دلچسپیوں کی

ضرورت تھی۔ لہٰذا ادبی سطح پر موازے، مقابلے بلکہ تماشے پسندیدہ تھے۔

(۲)

عالمی اصناف ادب میں غالباً مرثیہ واحد ایسی صنفِ سخن ہے جو صرف ایک تاریخی واقعے کے بیان کے لیے مخصوص ہے اور جس کے مقاصد تخلیقی یا جمالیاتی کے برعکس، عقیدت و مسلک کے تابع ہیں۔ سو بقول مرزا دبیر:

گویا خبر نہیں کہ یہ دربار کون ہے
کس کی عزا ہے اور عزادار کون ہے
آنسو کا کیا بہا ہے خریدار کون ہے
عامی ہے کون ، رحمتِ غفار کون ہے
آیا نہیں خیال کہ یہ کیا مقام ہے
ادنیٰ ثواب رونے کا اعلیٰ مقام ہے

پوچھا خرد نے نزع کے غم سے حزیں ہے جاں
فرمایا جاں نثارِ حسینی کو ہے اماں
پوچھا لحد میں چین ہو کیوں کر کہاں کہ ہاں
تکیہ حسین پر ہے تو ہے قبر بھی جناں
کی التجا کہ شوق ہے جنت کے بیت کا
بولے مسیح مرثیہ کہہ اہلِ بیت کا

مجمع کو تفاخر ہے کہ اثنا عشری ہوں
مجلس کی ندا ہے کہ میں رحمت سے بھری ہوں

چلاتی ہے ہر فرد گنہ میں نظری ہوں
اخلاص یہ کہتا ہے ریا سے میں بری ہوں
جو سورۃ اخلاص کے پڑھنے میں اثر ہے
وہ مرثیہ ذکر شہ جن و بشر ہے

دنیا اسی عزا کے لیے بے قرار ہے
ان مجلسوں پہ سایۂ پروردگار ہے
اب مومنوں کو رونے میں کیا انتظار ہے
روحِ جنابِ فاطمہ امیدوار ہے
حوریں ادب سے مجلس ماتم میں آ چکیں
زہرا جناں سے رونے کو تشریف لا چکیں

عرب کے المیہ نے فارسی میں جو ادبی ہیئت اپنائی، ہندوستان کی مخصوص تہذیبی صورت حال، ثقافتی اقدار، تخلیقی طرزِ اظہار اور اسلوب کی جمالیات نے اسے منفرد تخلیقی روپ عطا کر کے اثر و تاثیر کی انحصار اشک فشانی پر مقرر کیا۔ اور اسی میں اردو مرثیہ کی انفرادیت مضمر ہے۔

مرثیہ، اس وجہ سے لکھنا آسان کہ شہادت سے وابستہ افراد و کوائف سے سبھی واقف ہیں۔ جزئیات میں کمی بیشی سے قطع نظر شہادت کے المیہ میں کسی طرح کی تبدیلی ممکن نہیں۔ دراصل اس آسانی سے بھی مرثیہ نگار کی تخلیقی الجھن جنم لیتی ہے۔ افراد و کردار کو تبدیل کیے بغیر، معلوم واقعہ کے بیان میں کیسے اثر و تاثیر پیدا کرے؟ اس مقصد کے حصول کے لیے مرثیہ نگار اسلوب کا سہارا لینے پر مجبور ہے جبکہ تاثیر میں مطلوبہ نتائج حاصل کرنے کے لیے صنائع بدائع کے بعد سب سے زیادہ مبالغہ پر انحصار کیا جاتا ہے۔ مولانا شبلی نعمانی نے بھی تسلیم کیا ہے کہ

''میر انیس کے زمانہ میں مبالغہ کمال کی حد کو پہنچ چکا تھا اور یہ حالت ہو

گئی تھی کہ جب تک مبالغہ میں انتہا درجہ کا استبعاد نہیں ہوتا تھا سامعین کو مزا نہیں آتا تھا، مجبوراً میر صاحب نے بھی وہی روش اختیار کی لیکن چونکہ ان کی اصل فطرت میں سلاست روی اور اعتدال تھا، اس لیے اس میدان میں وہ اپنے حریف مرزا دبیر سے بہت پیچھے رہ گئے اور یہی بات ہے جس کی بنا پر ان کے حریف کہتے ہیں کہ خیال بندی اور مضمون آفرینی میں مرزا دبیر کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔"

شبلی نے اس ضمن میں انیس کے کلام سے مثالیں دی ہیں۔ میں دبیر کے چند بند نقل کرتا ہوں۔ مبالغہ تو ہے مگر شعری محاسن کے ساتھ، اسی لیے اس سے جمالیاتی حظ بھی حاصل ہو سکتا ہے:

کانٹا پلک میں آنکھ کو ، پتلی میں نور کو
پاؤں میں کجروی کو، سروں میں غرور کو
نیت میں معصیت کو ، طبیعت میں زور کو
سینے میں بغض و کینہ کو ، دل میں فتور کو
ذات اک طرف ، مٹا دیا بالکل صفات کو
کیسی زباں ، زباں میں یہ کاٹ آئی بات کو

بارانِ آب تیغ سے ہستی کے گھر بہے
تخم بدی ثمر کا بچھا اور شجر بہے
بے مغزوں کے حباب کے مانند سر بہے
سوتے تھے جو زمیں پہ وہ افلاک پر بہے
جز آبِ تیغ مینہ میں نہ برسے تھے سر کبھی
کہتا تھا اب برس کے نہ برسوں گا پھر کبھی

عیسیٰ کی طرح اوجِ فلک پر چلی گئی
ظلمت میں صاف مثلِ سکندر چلی گئی
مانندِ نبض ہاتھ کے اندر چلی گئی
سینے میں پھری، دم لیا، باہر چلی گئی
ممکن نہیں کسی سے کمال اس نے جو کیا
اڑنے دیا نہ رنگ کو چہرے پہ، دو کیا

ہر وار پر تھا خلعتِ صلِ علیٰ نصیب
کیا خوش نصیب تیغ علی تھی خوشا نصیب
غل سن کے اپنی ضرب کا کہتے تھے پا نصیب
ایسا نہ ہو کہ جاگ اٹھے فوج کا نصیب
جو جاگتا تھا کشتۂ شمشیر ہو گیا
سونا نصیب کے لیے اکسیر ہو گیا

محرابِ تیغ نے جو بریدہ گلو کیا
پھر قبلہ کی طرف کو نہ اعدا نے رو کیا
ہر دم لہو سے تیغ نے تازہ وضو کیا
جھک جھک کے دوڑ دوڑ کے خون عدو کیا
اٹھی تو سوئے شاہِ خوش القاب پھر گئی
کعبہ پکارا قبلے کو محراب پھر گئی

''کس کی زباں سے پیاس نے پائی ہے آبرو'' مرثیہ کے یہ صرف چند بند ہیں لیکن اس انداز و اسلوب کے اشعار کی کمی نہیں۔

جس طرح گرم مصالحہ سالن کو مزید خوش ذائقہ بنا دیتا ہے اسی طرح شاعروں کو مبالغہ مزید خوش ذائقہ بنا سکتا ہے۔ حقیقت اور واقعیت کے برعکس ہونے کے باوجود اسی لیے مبالغہ پسند کیا جاتا رہا ہے تاہم یہ بھی ملحوظ رہے کہ گرم مصالحہ کی مقدار مناسب نہ ہونے سے سالن بدذائقہ بن جائے گا اسی طرح ضرورت سے زیادہ مبالغہ محسناتِ شعر میں شمار نہ ہوگا۔ اردو مراثی میں طلوع صبح، گرمی کے بیان، گھوڑے اور تلوار کی تعریف میں لکھے گئے اشعار مبالغہ کی اچھی (اور بری) مثالوں کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔

انیس کے پرستار واقعات کے بیان میں کمال، افراد کی نفسیاتی کیفیات کی کامیاب عکاسی، مناظرِ فطرت کی خوشنما مرقع کشی اور فصاحت سے وابستہ امورِ سخن کو انیس کا طرۂ امتیاز قرار دیتے ہیں جبکہ دبیر کے قدردان صنعتوں کے فن کارانہ استعمال، طرزِ ادا کی نزاکت اور اس کی پیدا کردہ لطافت، زبان پر ماہرانہ عبور اور بلاغت سے وابستہ امورِ سخن کے دلدادہ نظر آتے ہیں۔ لیکن مرثیہ کے تخلیقی تناظر میں دونوں سے وابستہ خصوصیات کوئی ایسی برعکس اے متضاد نظر نہیں آتیں کہ صرف انہیں ہی دونوں میں مابہ الامتیاز قرار دے دیا جائے۔ فصاحت اور بلاغت ایک ہی تصور کے دو رخ ہیں۔ ایک کے بغیر دوسری کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ اب یہ کیسے ممکن ہے کہ فصاحت تو انیس کے کلام میں ہو اور بلاغت دبیر کے کلام میں۔ ہاں! یہ کہا جا سکتا ہے کہ کہیں ایک آنچ کی کسر رہ گئی اور کہیں ایک آنچ زیادہ ہو گئی۔

(۳)

انیس و دبیر کی تخلیقی شخصیت کو مخصوص خدوخال لکھنو کی ثقافتی فضا سے حاصل ہوئے۔ وہ لکھنؤ جو تضادات کا مجموعہ تھا۔ ایک طرف مذہب سے جذباتی لگاؤ تو دوسری طرف طوائف سے ایسی رغبت کہ وہ ثقافت کی علامت قرار پائی۔ دلّی میں غزل دل کی زبان تھی، لکھنؤ میں جسم کی پکار۔ اسی لیے غزل میں مبتذل جنسی اشعار کے ساتھ ساتھ لذت النسا کے طور پر ریختی بھی کہی گئی، ایک طرف مثنویاں ور اندر سبھا تو دوسری جانب مراثی۔ لذت کوشی ور نشاط پرستی پر مبنی ثقافت میں وہ گہرائی ور تہہ داری کے برعکس خارجی چمک اور ظاہری دمک پر توجہ دی جاتی ہے۔ لہٰذا لکھنؤ میں

حسنِ معانی پر حسنِ ادا کو ترجیح دی گئی اور اسی معیار پر مرزا دبیر کے مراثی کی فنی خصوصیات کا مطالعہ ہونا چاہیے۔ ان کے مرثیوں کو لکھنوی ثقافت اور وہاں کی مخصوص تخلیقی فضا سے جدا کر کے ان کا مطالعہ درست تناظر میں نہ ہو گا۔ یہ بات دعویٰ سے کہی جا سکتی ہے کہ لکھنوی اندازِ بیان کے کسی بھی معیار پر پرکھ لیں، مرزا دبیر ''کم عیار'' نہ ثابت ہوں گے۔ صرف صنعتوں کے استعمال ہی کو لیجیے۔ ''جواہر دبیر'' کے مرتب مرتضیٰ فاضل حسین فاضل لکھنوی نے صنائع بدائع کے ضمن میں ان صنعتوں کے نام لیے ہیں: اشتقاق، براعۃ استہلال، تجنیس، تجنیس تمام مماثل، تجنیس تمام مستعوفی، تجنیس مرکب متشابہ، تجنیس مرکب مفردق، تجنیس مرفوع، تجنیس خطی، تجنیس مکرر، تکریر، رد العجز، ترصیع، سیاق الاعداد، تنسیق الصفات، لزوم ما لا یلزم، منقوط، غیر منقوط، سجع، ذوقافیتین، تضمین، ایہام، مراعات النظیر، لف ونشر، جمع، تفریق، تقسیم، حسنِ تعلیل، تاکید المدح بما یشبہ الذم، مبالغہ، اور تجرید (ص ۴۷-۴۸)

شاید اسی لیے بادلِ نخواستہ علامہ شبلی بھی مشروط انداز ہی سے سہی، دبیر کو داد دینے پر مجبور ہو گئے:

> ''میر انیس اور مرزا دبیر میں اصلی مابہ الامتیاز جو چیز ہے وہ خیال بندی اور دقت پسندی ہے اور یہی چیز مرزا صاحب کے تاجِ کمال کا طرّہ ہے۔ اس میں کچھ شبہ نہیں کہ مرزا صاحب کی قوتِ متخیلہ نہایت زبردست ہے۔ وہ اس قدر دور کے استعارات اور تشبیہات ڈھونڈ کر پیدا کرتے ہیں کہ وہاں تک ان کے حریفوں کا طائرِ وہم پرواز نہیں کر سکتا ...... مبالغہ کے مضامین جو پہلے شعراء باندھ چکے ہیں اور بظاہر نظر آتا تھا کہ اس کی حد ہو چکی ہے ان کو اس قدر ترقی دیتے ہیں کہ پہلے مبالغے، ان کے مقابلہ میں ہیچ ہو جاتے ہیں۔ مختصر یہ ہے کہ خیال آفرینی، دقت پسندی، جدتِ استعارات، اختراعِ تشبیہات، شاعرانہ استدلال، شدتِ مبالغہ میں ان کا جواب نہیں۔''

شبلی کی اسی رائے پر یہ امر بھی مستزاد کر لیں کہ ''مرزا دبیر نے ۳٦۷ جبکہ میر انیس نے ١۷٦ مرثیے قلم بند کیے۔ مرثیوں کی تعداد کی مناسبت سے صنائع بدائع کے استعمال سے وابستہ تخلیقی امکانات کو مد نظر رکھیں تو بات کہاں سے کہاں تک جا پہنچتی ہے۔ مولانا حالی یہ تو تسلیم کرتے ہیں کہ نظیر اور انیس نے اردو میں سب سے زیادہ الفاظ استعمال کیے مگر انہیں اس ضمن میں دبیر کا نام یاد نہ رہا۔ شبلی نے بھی موازنہ میں لفظ شماری نہ کی، اگر صرف یہی کر لیتے تو دبیر کے اتنے زیادہ نمبر نہ کٹتے۔ چند مثالیں پیش ہیں:

منہ لال ، جبیں لال ، بدن لال ، قبا لال
لہراتے تھے بل کھائے ہوئے گیسوؤں کے بال
زلفوں کی لٹیں چہرے پہ تھیں سہرے کی تمثال
مرتے ہوئے دولہا بنے تھے فاطمہ کے لال
تھا ضعف عیاں ، آنکھ کی بینائی جدا تھی
گہ بند تھی نرگس کی کلی اور کبھی وا تھی

(مرثیہ: بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے)

کیا یک دل و یک تن تھے دمِ جنگ وہ خوش ذات
اک چال تھی، اک ڈھال تھی، اک قول تھا، اک بات
تلواریں تو دو تھیں مگر اک ضرب اور اک بات
سب کہتے تھے حیرت سے کہیں دیکھا ہے یہ سات
دو تیغیں اور اک ہاتھ نیا ربط و بیاں ہے
قبضے میں یداللہ کے تیغ دوزباں ہے

(مرثیہ: زنجیر جہنم سے جب آزاد ہوا حُر)

باران ہے، نے رعد ہے، نے برق فلک پر
یہ رشک ہے وہ نالہ یہ آہِ دل مضطر
نے ماہ، نہ خورشید، نہ گردوں ہے نہ اختر
وہ داغ، وہ رعشہ، وہ دھواں اور وہ اخگر
الیاس و خضر کو ہوسِ سیر نہیں ہے
سیاروں کو ثابت ہے کہ اب خیر نہیں ہے

شیروں کا نہ بیشہ ہے، نہ آہو کا ختن آج
مچھلی کا نہ دریا ہے، نہ بلبل کا چمن آج
لعلوں کا بدخشاں ہے، نہ موتی کا عدن آج
مصر و حلب و زنگ ہے، نے روم و یمن آج
رہ جائیں گے خود برق کے پرکالے بھی جل کر
بہہ جائیں گے تلواروں کے جوہر بھی پگھل کر

اب ہم ہیں، نہ تم ہو، نہ یہ لشکر، نہ نشاں ہے
اب تیغ ہے، نے تیر ہے، چلّہ نہ کماں ہے
آنکھیں ہے، نہ چہرہ، نہ دہن ہے، نہ زباں ہے
سر دوش سے، دل سینے سے، جاں تن سے جدا ہے
تا شام نہ تسکیں سپہ شام کو ہو گی
چیونٹی بھی نہ اب مورچوں میں نام کو ہو گی

(مرثیہ: گلگونہ رخسارِ فلک گرد ہے رن کی)

ہر چند کہ آج شاعری محض لفظوں کا کھیل نہیں سمجھی جاتی تاہم اس عہد کے لکھنؤ میں اچھا

شعر بہتر الفاظ کے بہترین استعمال کے مترادف تھا۔ لفظ پرستی لکھنوی شعراء سے ہی مخصوص نہیں بلکہ ہر عہد کے شعرا نے لفظِ تازہ کی جستجو میں نصف شب تک شعور و وجدان کے چراغ روشن رکھے۔ واضح رہے کہ اساسی طور پر لفظ محدود (لغوی) معانی کا حامل ہوتا ہے۔ تخلیقی استعمال سے اس میں معانی کا تنوع اور مفاہیم کی تہہ داری بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ تخلیقی استعمال سے عام سا لفظ مروّج معنی کی محدود سطح سے بلند ہوکر تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل، صنعتوں اور علامات کا روپ دھار کر، متنوع جہات کا حامل بن جاتا ہے۔ یوں ایک لفظ، کثیر المعانی الفاظ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اور یہ مشکل کام مرزا سلامت علی دبیر نے بطریق احسن کر دکھایا۔ اگر چہ دبیر کی قدرت زبان کا ہر مرثیہ سے ثبوت مل سکتا ہے لیکن اس ضمن میں غیر منقوط مرثیہ بعنوان ''مہر علم سرور اکرم ہوا طالع'' کی طرف توجہ دلانی چاہوں گا۔ ۵۶ بندوں کے اس مرثیہ کا پہلا بند پیش ہے:

مہرِ علمِ سرورِ اکرم ہوا طالع
ہر ماہ مراد دل عالم ہوا طالع
ہر گام علم دار کا ہمدم ہوا طالع
اور حاسد کو حوصلہ کا کم ہوا طالع
عکسِ علم و عالمِ معمور کا عالم
گہ ماہ کا، گہ مہر کا ، گہ طور کا عالم

اس بند میں کم از کم ۱۵ نئے الفاظ ہیں۔ اگر فی بند کم از کم ۱۰ نئے الفاظ بھی شمار کر لیں تو گویا ۵۶۰ الفاظ صرف اسی ایک مرثیے ہی میں استعمال ہوئے۔ اسلوبیاتی نقطہ نظر سے اس مرثیہ کا مطالعہ دبیر کی زباندانی کے نئے قرینے روشن کر سکتا ہے۔ مندرجہ بالا بند میں صرف ''م'' کو ہی لے لیں۔ جس کی ۱۷ مرتبہ تکرار سے جنم لینے والا صوتی آہنگ قاری کے اعصاب پر عجب انداز سے اثر انداز ہوتا ہے۔ اگر اسلوبیات سے دلچسپی رکھنے والے حضرات (ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ) اس مرثیہ کا اسلوبیاتی مطالعہ کرنے کی سعی کریں تو یہ دلچسپ اسلوبیاتی مطالعہ ہی نہ ہوگا بلکہ خود دبیر کے مراثی مطالعہ میں بھی نئی جہت ثابت ہو سکتے ہیں۔

اس تناظر میں مرزا دبیر کی شاعرانہ تعلی کچھ ایسی بے محل بھی نہیں - یہ ان کا حق ہے۔

میزانِ سخن میں تنہا ہوں میں
فکرِ لحن و نظم میں گھلتا ہوں میں
دل رہتا ہے بند قفلِ ابجد کی طرح
جب حرف شناس ہو تو کھلتا ہوں میں

گر کاہ ملے فائدہ کیا کوہ کنی سے
میں کاہ کو گل کرتا ہوں رنگیں سخنی سے
خوش رنگ ہیں الفاظ عقیقِ یمنی سے
یہ ساز ہے سوزِ غمِ شاہ مدنی سے
آہن کو کروں نرم تو آئینہ بنا لوں
پتھر کو کروں گرم تو میں عطر نکالوں

خاموش دبیر اب کہ نہیں طاقتِ گفتار
ہر مصرع برجستہ ہے سلکِ درِ شہوار
بے مثل ہے یہ مرثیہ بے منت و تکرار
جز عون علم دار یہ تقریر ہے دشوار
روشن ہے یہ سب پر کرمِ شاہ زمن سے
کیا گوہر مضمون نکلتے ہیں دہن سے

گو دُزدِ سخن سرقہ کرے میرے بیاں سے
ملکِ سخنِ تازہ میں لوں تیغِ زباں سے

☆☆☆

ڈاکٹر میاں مشتاق احمد

خواجہ میر دردؔ کے ہاں تمثالِ بصری کا عمل

خواجہ میر دردؔ کے ہاں عمل بصارت بنیادی تخلیقی رویہ ہے ان کے ہاں حسِ بصارت اس قدر متحرک ہے کہ کوئی بھی بیانیہ اس سے الگ نہیں ہو پاتا۔ وہ سفرِ دید میں بہت آگے تک پہنچے ہیں حتیٰ کہ انہیں یہ مقام بھی میّسر آیا کہ وہ کہہ اٹھے

جگ میں آکر ادھر اُدھر دیکھا　　　　تو ہی آیا نظر جیدھر دیکھا

میر دردؔ کے ہاں بصارت کا عمل بصیرت افروز ہوتا چلا جاتا ہے اور وہ ظاہر سے باطن اور مجاز سے حقیقت کی طرف مڑ جاتے ہیں لیکن یہ مثبت اور اعلیٰ وارفع ارتقاً بھی اپنی جڑیں بصارت سے حاصل کرتا ہے یعنی دردؔ کے ہاں جو بصارت سے بصیرت تک کا عمل میّسر آیا ہے اس کی نفسیاتی بنیاد، بصری حس کا وہ تحرک ہے جو انہیں اتنی بلندی تک لے جاتا ہے۔ ان کے ہاں شعرِ تر کی خواہش و دعوی تمام کا تمام حس بصری پر انحصار کرتا ہے اور ان کا سارا تخلیقی سفر اپنے ساتھ یہی اثاثہ سنبھال کر چلتا ہے

اے طبع رواں تیری مدد ہووے تو شاید　　اس بحر میں ہم سے بھی کوئی شعرِ تر ہووے

ایک زمانے تک اردو ادب کے ناقدوں (تذکرہ نگاروں) یا ادبی مؤرخوں نے خواجہ میر دردؔ کو ایک بڑا صوفی مانا پھر ایک روش چل نکلی کہ دردؔ کو محض صوفی کہنے کی بجائے عاشقانہ

مضامینِ غزل کے حوالے سے تسلیم کرایا جائے اور جس کسی نے بھی اس موضوع پر لکھا وہ دردؔ کی صفائی ہی دیتے رہے کہ وہ محض صوفی یا صوفی شاعر نہ تھے بلکہ عام عاشقانہ مضامین غزل کے حوالے سے بڑے شاعر تھے لیکن مزے کی بات یہ ہے کہ ان مضامین کی تان بھی آخر کار دردؔ کے صوفی ہونے پر ہی ٹوٹتی۔ اس تنقیدی رویے کے امام تو مدرسی نقاد ہی ہیں لیکن ایک وقت میں دردؔ پر کچھ کہنے والے سارے نقاد ہی اس بات پر مُصر نظر آتے ہیں۔ تحقیقی اندازِ نظر رکھنے والے نقاد درد کے خاندان کی عظمت کے قصائد کہنے لگ جاتے ہیں اور دردؔ کے حوالے سے اُن کی گفتگو محض خاندانی برتری کا قصیدہ بن کر رہ جاتی ہے۔ ہر علاقے اور دور کے عزت و توقیر کے اپنے پیمانے اور ترجیحات ہوتی ہیں اور ہر طبقے میں ان ترجیحات کو مسلمات کی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ ہندوستان جہاں طبقاتی تقسیم کو مذہبی تحفظ حاصل تھا اور نسلی تفاخر وجہء توقیر تھا، جہاں شودر کے گھر پیدا ہونے والا کسی بھی صلاحیت کا انسان بہر طور کمتر ہی سمجھا جاتا رہا، وہاں کسی تخلیق کار کو اس کی معیارِ تخلیق آنکنے سے پہلے خاندانی یا نسلی طور پر ضرور چھان پھٹک کر دیکھ لیا جاتا تھا۔ اس حوالے سے اردو ادب کی تاریخ میں واضح مثال دردؔ کی ہے جن پر اگر کوئی تحقیق ہوئی ہے تو وہ یہ کہ ان کا خاندان کیا اور کیسا تھا ان کے شجرہء نسب کی طول طویل مدحیہ داستانیں تخلیق کی گئیں اور اسی بنیاد پر انہیں بڑا شاعر کہا گیا یوں کسی نہ کسی طرح بقولِ غالب **کچھ شاعری ذریعہء عزت نہیں مجھے** والی بات منوانے کی کوشش کی گئی لیکن دردؔ کا نام شاعری ہی کی وجہ سے دوام پا چکا ہے۔ امام المحدثین ہونا ایک اور بات ہے جس کا تذکرہ مذہبی مورخ کا میدان ہے ہمیں تو صرف یہ دیکھنا ہے کہ دردؔ کن بنیادوں پر اردو کی شعری کلاسیکس کا حصہ بن سکے؟

بڑی شاعری کی دو بنیادیں ہوتی ہیں :ایک موضوعی عظمت اور دوسری قدرتِ بیاں یعنی اسلوبیاتی رچاؤ، دردؔ کے ہاں انسان، زندگی و کائنات اور اِن سے خالق کے تعلق کے بارے میں دیکھنے اور غور کرنے کا مسلسل عمل ملتا ہے۔ان کے اندازِ نظر میں مثبت ارتقا پایا جاتا ہے۔اس سلسلے میں ایک بنیادی رغبت جو دردؔ کی تخلیقات کا مجموعی رویہ ہے وہ عملِ بصارت ہے وہ دیکھتے ہیں، دھیان دیتے ہیں اور یہی عمل دید ہی دراصل ان کی شاعری کا مرکز ومحور ہے۔ان کے ہاں یہ عمل ظاہر سے باطن کی طرف سفر کرتا ہے اور ان کے ہاں خاص طور پر بصری حس فکری تحریک کا باعث بنتی ہے۔ان کی شاعری کا بڑا حصہ کسی نہ کسی انداز میں بصری رویوں پر انحصار کرتا ہے۔وہ دیکھنے کے ظاہری و باطنی پہلوؤں کو موضوع بناتے ہیں اور جب وہ خالصتاً اس موضوع پر بات نہیں بھی کر رہے ہوتے تب بھی ان کی زبان یا اسلوب بصری امیجز کے حوالے سے بات کی تعمیر کرتے ہیں حتیٰ کہ وہ عمل دید کے معنوی پہلو سے الگ بھی کچھ کہتے ہوئے بصری تمثال کو اپنے بیان سے الگ نہیں کر پاتے

دیکھیو کیجیو نہ بے دردی　　　　دردؔ کو بھی تو منہ دکھانا ہے

دیکھنے پاتا نہیں کوئی جس کی چھاؤں یاں　　　　لے چلی ہے آج ہم کو وہ پری سایہ کیے

اذیت، مصیبت، ملامت، بلائیں　　ترے عشق میں ہم نے کیا کیا نہ دیکھا

تغافل نے تیرے یہ کیا دن دکھائے　　اِدھر تو نے لیکن نہ دیکھا نہ دیکھا

وہ اثرِ نظرِ محبوب کے قائل بھی ہیں اور گھائل بھی۔ان کی غزل کا ایک بڑا موضوع قصیدہ ءحسن محبوب ہے اور محبوب کی یہ قصیدہ گوئی بڑی حد تک بصری پہلو ہی کا بیان کرتی ہے۔ان کے

محبوب کی محض ایک نگہ ِگرم ہی جی فنا کر سکتی ہے بلکہ کر چکی ہے وہ ترچھی نگاہ برچھی کا اثر رکھتی ہے پھر درد کے ہاں یہ کیفیت قال نہیں حال ہے وہ نگاہ ان پر پہلے ہی میل میں جادو سا کر چکی ہے اور ان کا دل اُس چشم مست کا بیمار ہو چکا ہے۔ وہ آنکھیں لڑتی ہیں تو آنکھوں ہی میں بچن ہو جاتے ہیں۔ وہ مسکرا کے دیکھے تو جی سے حجاب نکلتا ہے۔ اثرِ دید کے کمالات دیکھیے:

جی فنا ہو ہی گیا اک نگہِ گرم کے ساتھ   درد کچھ اور عنایات نہ ہونے پائی

کیا کہوں تجھ سے ہم نشیں دل میں   برچھی سی لگتی ہے وہ ترچھی نگاہ

دو نگاہیں جو چار ہوتی ہیں   برچھیاں دل کے پار ہوتی ہیں

ترچھی نظروں سے دیکھنا ہر دم   یہ بھی اک بانکپن کا بانا ہے

ابرو نے تری جس طرف اب تیغ سنبھالی   مژگاں نے وہیں کر دیے تب سامنے بھالے

دل کس کی چشم مست کا سرشار ہو گیا   کس کی نظر لگی جو یہ بیمار ہو گیا

تم آ کر جو پہلے ہی مجھ سے ملے تھے   نگاہوں میں جادو سا کچھ کر دیا تھا

میری اس کی جو لڑ گئی آنکھیں   ہو گئے آنکھوں ہی آنکھوں میں دو دو بچن

ادھر کو جو مسکرا کے دیکھا   کچھ تو جی سے حجاب نکلا

یہ زلفِ بتاں کا گرفتار ہوں میں   یہ بیمار چشموں کا بیمار ہوں میں   ادھر بات کہنا ادھر دیکھ لینا

سمجھتا ہوں سب ایک عیار ہوں میں

درد کی غزل میں محبوب کی نظر صرف انہیں پر ہی اپنا اثر نہیں دکھاتی بلکہ ان کے نظریے کے مطابق حسن کی ساری جلالتیں اور وجاہتیں اسی بصری کمال میں مضمر ہیں اور صرف عاشق

صادق دردؔ ہی پر کیا موقوف، کوئی بھی اس اثر سے آزاد و بے تعلق نہیں رہ سکتا کچھ مثالیں دیکھیے:

نپٹ مست ہے بوئے نرگس چمن میں کسو کی تو آنکھوں نے کی بادہ نوشی

ظالم سمجھ کے اپنی نظر پھینکیو کہیں گذرا جدھر یہ تیر تو پھر وار پار ہے

وہ تقابل کے حربے سے حسن محبوب کی ان کیفیات کا ادراک کراتے ہیں جس کا نشانہ صرف دردؔ ہی نہیں کوئی بھی ہو سکتا ہے ان کی تقابلی روش تشبیہ و استعارے کو اپنا آلہ کار بناتی ہے اور تفہیمی عمل اپنی اثریت میں دو چند ہو جاتا ہے۔ نرگس اور آنکھ کا تقابل تو بصری عمل ہے ہی لیکن محاورہ بھی باندھا تو آنکھ چرانے کا، یعنی تمثال بصری ان کی تخلیقی سرشت ہے۔ تارِ نگاہ کی ترکیب ملاحظہ کیجیے آپ پر میرے دعوے کے حقیقت واضح ہو جائے گی اور چشم حیراں اور ہر جگہ عیاں دیکھنا دردؔ کی خاص ترکیب ہے

تری آنکھیں دکھا دیجیے تو نرگس مست ہو جائے اگر دیکھے یہ قامت سرو گلشن پست ہو جائے

(آنکھیں، نرگس)

ایسے سے کوئی اپنے تئیں کیوں نہ بچاوے دل زلفوں سے بچ جاوے تو آنکھوں سے چرا لے

(آنکھ چرا لے)

جوں شمع تو نے جیدھر نظریں اٹھا کے دیکھا پروانہ وار جی ہی جاتا رہا کسی کا

(نظریں اٹھا کے)

تارِ نگاہ پہ دل یاں دونوں طرف کے دوڑے دو نٹ مقابل آویں جس طرح ریسماں پر

(تارِ نگاہ)

مِلاؤں کس کی آنکھوں سے کہواس چشمِ حیراں کو عیاں ہے ہر جگہ دیکھوں اسی کے رازِ پنہاں کو
(آنکھوں، چشمِ حیراں)

اثریت کی کچھ اور مثالیں دیکھیے اور تمثال بصری کا بھرپور لطف لیجیے :

کہیں ہوئے ہیں سوال و جواب آنکھوں میں یہ بے سبب نہیں ہم سے حجاب آنکھوں میں
(آنکھوں میں)

دیدوادید رکھے جایئے گا جب تلک ہوملاپ خاطر خواہ (دیدوادید)

ذکرِ وفا کیجئے اس سے جوواقف نہ ہو کہتے ہو کس سے یہ تم ٹک تو ادھر دیکھنا (دیکھنا)

بدخواہ سبھی عالم گو ہووے تو ہو لیکن یارب نہ کسی کے ہوں دشمن یہ دل و دیدہ (دل و دیدہ)

وہ سرخ لباس اس کے گلے میں نظر آیا جس کے ہیں دل میں پڑے اب تئیں لالے (نظر آیا)

یہ آپ ہی آپ کدھر تیوریاں بدلتے ہو دکھایئے تو سہی منہ بھی ایک بار مجھے
(تیوریاں، دکھایئے)

کسو پر بلا تیری تیوری چڑھائے تیری تیغِ ابرو کا افگار ہوں میں (تیوری، تیغِ ابرو)

رُسوائیاں اٹھائیں جو وہ عتاب دیکھا عاشق تو ہم ہوئے پر کیا کیا عذاب دیکھا (دیکھا)

بلائیں جو کچھ اس کے ملنے سے دیکھیں نہ ملتے تو اے درد اس سے بھلا تھا (دیکھیں)

ہے خیال اس کی ہی زلفوں کا دمِ آخر بندھ رہا ہے میری نظروں میں وہی تار ہنوز (نظروں)

آپ تو تھیں ہی پر اس کا بھی کیا خانہ خراب درد اپنے ساتھ آنکھیں دل کو بھی لے ڈوبیاں
(آنکھیں)

ملے ہے درد اس کے ساتھ تو دیکھا غریبی سے گھمنڈ اس کے جو تھا جی میں سو اب شاید گیا نکلا

(دیکھا غریبی سے)

بچوں کس طرح میں اے درد اس کی تیغ ابرو سے کہ جس کے سامنے آ کوئی جانبر ہو نہیں سکتا

(تیغِ ابرو)

نگاہِ مست ان آنکھوں کی ٹک ایدھر بھی ہو ساقی کہ ہم کم حوصلوں کے حق میں ہر اک جام ہے شیشا

(نگاہِ مست، آنکھوں کی)

حسرتِ دید

سو بھی نہ کوئی دم دیکھ سکا اے فلک اور تو یاں کچھ بھی نہ تھا ایک مگر دیکھنا (دیکھ سکا، دیکھنا)

دل لے گیا پر ایک نہ کی اس طرف نگاہ ایسا تو دل بروں میں کوئی مفت بر نہیں (نگاہ)

اس کی باتیں مجھ سے کیا پوچھو ہو تو تم مدتیں گذریں کہ دیکھا بھی نہیں (دیکھا بھی نہیں)

جس کے بن دیکھے نہ نیند آتی تھی ہمیں خواب میں بھی دیکھتے اس کو نہیں (بن دیکھے)

دل میں رہتے ہو پر آنکھوں دیکھنا مقدور نہیں گھر سے دروازے تلک آؤ تو چنداں دور نہیں

(آنکھوں دیکھنا)

کہنا ٹک اشتیاق تو رفتارِ یار کو آنکھوں میں کب تلک میں رکھوں انتظار کو (آنکھوں میں رکھوں)

دیکھ لوں گا میں اسے دیکھیے مرتے مرتے یا نکل جائے گا جی نالے ہی کرتے کرتے (دیکھ لوں)

جو کچھ کہ دکھاوے گا خدا دیکھیں گے ناچار صدقے ترے اک بار تو منہ اپنا دکھا لے

(دکھاوے گا)

محبوب کا رویہ

ہم فقیروں کی طرف بھی تو نگاہیں دم بدم چھینکتے جاتے جاتے آگے آپ اب وہ خیراتیں کہاں

(نگاہیں چھینکنا)

بلائیں جو کچھ اس کے ملنے سے دیکھیں نہ ملتے تو اے درد اس سے بھلا تھا (ملنے سے دیکھیں)

جاتا ہوں خوش دماغ جو سن کرا سے کبھو بدلے ہے وو ہیں نظریں وہ دیکھا جہاں مجھے

(بدلے ہے نظریں)

واہ واہ قسمت کی مجبوری کہ دیکھا چاہیے وہ ہوا بے پردہ تب ہم اسکو ہم کہنے لگے (دیکھا چاہیے)

غیر جو بے فائدہ ہاتھوں پہ گل کھایا کیے ہم بھی ناحق داغ اپنے دل کے دکھلایا کیے (دکھلایا کیے)

دیکھنے کو رہے ترستے ہم نہ کیا رحم تو نے پر نہ کیا (دیکھنے کو رہے ترستے ہم)

تو شام سے جو اے میرے خورشید رو گیا انجم کی طرح آیا نہ آنکھوں میں خواب رات

(آنکھوں میں خواب)

جان سے ہو گئے بدن خالی جس طرف تو نے آنکھ بھر دیکھا

نالہ، فریاد، آہ اور زاری آپ سے ہو سکا سو کر دیکھا (دیکھا، آنکھ بھر دیکھا)

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا (سو سو طرح سے مر دیکھا)

تجھ سے ظالم کے سامنے آیا جان کا میں نے کچھ خطر نہ کیا (سامنے آیا)

رسوائیاں اٹھائیں جور و عتاب دیکھا عاشق تو ہم ہوئے پر کیا کیا عذاب دیکھا (دیکھا)

وہ تو عاشق ہو کر جور و عتاب اور کیا کیا عذاب دیکھتے ہیں حتیٰ کہ اس راہ میں مرنا بھی (دیکھتے) ہیں

اس سنگ دل کی وعدہ خلافی کو دیکھیے پتھرا گئی ہیں آنکھیں مری انتظار سے

(دیکھیے، آنکھیں پتھرانا)

ظالم نظر سے اپنی گرادے نہ درد کو جو کچھ کہ ہے سو ہے یہ ترا دوست دار ہے (نظر سے گرانا)

اوروں سے تو ہنستے ہو نظروں سے ملا نظریں ایدھر کو نظر کوئی پھینکی بھی تو دز دیدہ

(نظروں سے ملا نظریں)

میں مثلِ حباب آنکھیں تو رو رو کے بہا دیں پر وہ یہی کہتا ہے سدا جھوٹ بہی ہیں (آنکھیں بہانا)

آنکھ بھر کے ایک دم خورشید رو تجھ کو کبھو ہم نے مہرباں اے تند خو تجھ کو نہ دیکھا

(آنکھ بھر کے دیکھنا)

تجھ سے کچھ دیکھا نہ ہم نے جز جفا پر وہ کیا کچھ تھا کہ جی کو بھا گیا (کچھ دیکھا)

پھرتی رہیں تڑپتی ہی عالم میں جا بجا دیکھا نہ میری آہ نے روئے اثر کہیں (دیکھا نہ اثر)

حیرت یہ ہے کہ تجھ سے ستم گر کے ہاتھ میں آنکھوں نے دل کو کیونکہ دیا دیکھ بھال کر

(آنکھوں نے)

بتا وہ کون ہے جو تیری مجلس میں نہیں ہوتا مگر یہ ایک ہم ہی ہیں کہ آنکھوں میں کھٹکتے ہیں

(آنکھوں میں کھٹکنا)

اس کی نظر میں درد یہ کچھ بات بھی نہیں دانست میں ہم اپنی جو کچھ سن کے کہہ گئے (نظر میں)

بصری تمثال کا محاورةً استعمال دیکھیے:

ہم روسیاہ دن کو تو کیا منہ دکھا سکیں جوں شمع چاہتے ہیں کہ ہووے شتاب رات

(چشم سے گفتگو)

نہ تنہا کچھ یہی اطفال دشمن ہیں دوانوں کے بھرے ہے کوہ بھی دیکھا تو یاں پتھروں سے دامن کو

(دیکھا)

کون سی شب ہے کہ مثلِ شمع جب کھلتی ہے آنکھ جائے اشک آنکھوں سے اپنی خوں گرا کرتا نہیں

(آنکھ سے خوں، آنکھ کھلنا)

اٹھتی نہیں ہے خانہء زنجیر سے صدا دیکھو تو کیا سبھی یہ گرفتار سو گئے (دیکھو تو)

کتابیات

دواوین درد

ا۔ دیوانِ درد ، مرتبہ خلیل الرحمن داؤدی، لاہور، 1962ء

۲۔ ایضاً ، رشید حسن خان ، لاہور ، 1981ء

۳۔ ایضاً ، ظہیر احمد صدیقی، دہلی، 1965ء

۴۔ ایضاً ، نسخہ مجلس ترقی ادب، لاہور

۵۔ ایضاً ، مرتبہ محمد حسین تحسین، دہلی، 1855ء

تذکرہ و تنقید

٦۔ آزردہ، تذکرہ آزردہ، مرتبہ مختار الدین احمد، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد

۷۔ اعجاز حسین سید، تاریخ ادب اردو ، اردو اکیڈمی کراچی

۸۔ امداد امام اثر، کاشف الحقائق، لاہور 1956ء

9۔ ثاقب صدیقی، انیس احمد، میر درد تحقیقی و تنقیدی مطالعہ) دہلی، 1989ء

10۔ امین اللہ طوفان، تذکرہ شعرا ، پٹنہ ، 1954ء

11۔ جمیل جالبی تنقید و تجربہ، ''آدھا شاعر'' کراچی،

(منہ دکھا سکیں)

اے درد جس کی آنکھ کھلی اس جہان میں شبنم کی طرح جان کو اپنی وہ رو گیا (آنکھ کھلی)

اے درد مجھے کچھ نہیں اب اور تو آزار اس چشم سے کہہ دینا کہ بیمار ہوں تیرا (چشم بیمار)

آنکھیں تو آنسوؤں سے کبھی تر ہوئیں نہیں ٹک تو ہی اے جبیں عرقِ انفعال کر

(آنکھیں، آنسو)

حیرت یہ ہے کہ تجھ سے ستم گر کے ہاتھ میں آنکھوں نے دل کو کیونکہ دیا دیکھ بھال کر

(آنکھوں نے دیا)

ہم فقیروں کی طرف بھی تو نگاہیں دم بدم پھینکتے جاتے تھے آگے آپ اب وہ خیراتیں کہاں

(نگاہ کی خیرات)

دید وا دید رکھے جائیے گا جب تلک ہو ملاپ خاطر خواہ (دید وا دید)

دید وا دید ہوئی دور سے میری اس کی پر جو میں چاہا تھا سو بات نہ ہونے پائی

دل دے چکا ہوں اس بت کافر کے ہاتھ میں اب میرے حق میں دیکھیے اللہ کیا کرے

(دیکھیے)

شعورِ دید کے جلوے ملاحظہ ہوں :

زور عاشق مزاج ہے کوئی درد کو قصہ مختصر دیکھا (دیکھا)

اے ہجر کوئی شب نہیں جس کی سحر نہیں پر صبح ہوتی آج تو آتی نظر نہیں (نظر نہیں)

بات اہلِ دید سے کرتے ہیں اہل ضمیر نت زبان شمع کو بھی چشم سے ہے گفتگو

(چشم سے گفتگو)

نہ تنہا کچھ یہی اطفال دشمن ہیں دوانوں کے بھرے ہے کوہ بھی دیکھا تو یاں پتھروں سے دامن کو

(دیکھا)

کون سی شب ہے کہ مثلِ شمع جب کھلتی ہے آنکھ جائے اشک آنکھوں سے اپنی خوں گرا کرتا نہیں

(آنکھ سے خوں، آنکھ کھلنا)

اٹھتی نہیں ہے خانہ ءزنجیر سے صدا دیکھو تو کیا ابھی یہ گرفتار سو گئے (دیکھو تو)

کتابیات

دواوین دردؔ

ا۔دیوانِ دردؔ ، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، لاہور،1962ء

۲۔ ایضاً ، رشید حسن خان ، لاہور ،1981ء

۳۔ ایضاً ، ظہیر احمد صدیقی، دہلی، 1965ء

۴۔ ایضاً ، نسخہ مجلس ترقی ءادب، لاہور

۵۔ ایضاً ، مرتبہ محمد حسین تحسین، دہلی، 1855ء

تذکرہ و تنقید

۶۔آزردہ،تذکرہ ءآزردہ،مرتبہ مختار الدین احمد،انجمن ترقی ءاردو اورنگ آباد

۷۔اعجاز حسین سید،تاریخِ ادب اردو ، اردو اکیڈمی کراچی

۸۔امداد امام اثر، کاشف احقائق، لاہور 1956ء

۹۔ثاقب صدیقی،،انیس احمد،میر دردؔ تحقیقی وتنقیدی مطالعہ) دہلی،1989ء

۱۰۔امین اللہ طوفان، تذکرہ ءشعرا ، پٹنہ ،1954ء

اا۔جمیل جالبی،تنقید وتجربہ، ''آدھا شاعر'' کراچی،

۱۲۔ساجدہ لودھی، درد کا فن، مقالہ ایم اے اردو، پنجاب یونیورسٹی لاہور

۱۳۔سپرنگر، فہرست کتب خانہ اودھ جلد اوّل، مترجمہ طفیل احمد، الہ آباد، 1943ء

۱۴۔عبادت بریلوی، خواجہ میر درد، لاہور 1983ء

۱۵۔ ایضاً غزل اور مطالعہ غزل، کراچی، 1955ء

۱۶۔عبدالحی ندوی، گلِ رعنا، اعظم گڑھ، 1342ھ

۱۷۔عبدالسلام ندوی، شعرالہند ، اعظم گڑھ

۱۸۔عبدالغفور نساخ، سخنِ شعرا، ایضاً، 1875ء

۱۹۔غلام قطب الدین باطن، گلستان بے خزاں، ایضاً، 1875ء

۲۰۔غلام مصطفےٰ خاں شیفتہ، گلشنِ بے خار، نول کشور ، 1912ء

۲۱۔فتح علی گردیزی، تذکرہ ریختہ گویاں، مرتبہ عبدالحق، انجمن ترقی اردو کراچی

۲۲۔محمد حسین آزاد، آبِ حیات، لاہور 1957ء

۲۳۔میر تقی میر، نکات الشعرا، مرتبہ عبادت بریلوی، لاہور 1980ء

رسالہ

۲۴۔این میری شمل، میر درد محمدی، اورینٹل کالج میگزین لاہور 192، جون 1972ء

ناصر عباس نیر

اردو تنقید میں جدیدیت کے مباحث

اردو تنقید میں جدیدیت ایک وسیع المعانی اور بکثرت استعمال ہونے والا لفظ ہے۔ اسے بیک وقت بطور ایک تنقیدی اصطلاح، ایک ادبی تحریک، ایک عمومی تخلیقی رجحان اور ایک خاص فکری رویے کی نمائندگی کی خاطر برتا گیا ہے۔ طرفہ تماشا یہ ہے کہ نہ تو جدیدیت کے اصطلاحی معانی پر کامل اتفاق پایا جاتا ہے (جدت اور جدیدیت کو اکثر گڈمڈ کر دیا جاتا ہے) نہ اس امر پر اتفاق رائے موجود ہے کہ کس تحریک کو جدید تحریک کا نام دیا جائے: علی گڑھ تحریک کو، رومانی تحریک کو، اقبال کی تحریک کو، ترقی پسند تحریک کو، حلقۂ اربابِ ذوق کی تحریک کو، لسانی تشکیلات کی تحریک کو، علامتی اور تجریدی افسانے کی تحریک کو، اقبال کی تحریک کو ترقی پسند تحریک کو، حلقۂ اربابِ ذوق کی تحریک کو، لسانی تشکیلات کی تحریک کو، علامتی اور تجریدی افسانے کی تحریک کو یا ان سب تحریکوں کو جدید قرار دیا جائے۔ یہ بات بھی متنازع چلی آ رہی ہے کہ آیا جدید تخلیقی رجحان وہ ہے، جو عصرِ موجود میں حاوی ہو یا وہ رجحان جس کے پیچھے باقاعدہ ایک فلسفہ یا Creed بھی ہو۔ اس صورت حال میں اردو تنقید کا قاری سوچتا ہے کہ کیا جدیدیت میں اس قدر ہمہ گیریت ہے کہ یہ ہر نئے ادبی تغیر کو اپنے دامن میں جگہ دینے میں تأمل محسوس نہیں کرتی یا ہمارے ناقدین علمیاتی مسائل کے سلسلے میں بے احتیاطی کا مظاہرہ کرتے ہیں اور اصطلاحوں اور نظریوں کی حد بندیوں کو گڈمڈ کرنے کے مرتکب ہوتے ہیں؟ یہ دونوں باتیں اپنی اپنی جگہ پہ درست ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ جدیدیت کسی باقاعدہ مینی فیسٹو کی حامل نہیں ہے۔ اس کے تعقلات میں اس نوع کی قطعیت نہیں ہے، جو اس کی حریف فکر ترقی پسندی میں پائی جاتی ہے۔ ترقی پسند فکر کا سرچشمہ مارکس اور اینگلز کا فکری ماڈل ہے، جبکہ جدیدیت نے گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا ہے اور رفتہ رفتہ پروان چڑھی ہے۔ اس میں چند در چند علمی نظریوں، نفسیاتی مکاشفوں، تہذیبی تبدیلیوں، فلسفیانہ نکتوں اور ادبی رجحانوں کی آمیزش ہوئی ہے۔ مگر

اس کا یہ مطلب بہرحال نہیں کہ جدیدیت کا کوئی مرکزی نظامِ فکر ہی نہیں۔ جدیدیت میں مرکزیت ہے (اور مابعد جدیدیت کا جدیدیت پر سب سے بڑا اعتراض بھی یہی ہے) مگر یہ مرکزیت کسی واحد اور محدود نظریے کے مترادف نہیں۔ دوسرے لفظوں میں جدیدیت کی مرکزیت لبرل و سیکولر ہے، بنیاد پرستانہ نہیں۔

o

اردو ادب کو نئے علمی نظریات اور تہذیبی تغیرات کا سامنا انیسویں صدی کے نصفِ آخر میں ہوا، ۱۸۵۷ء میں جب ہندوستان سلطنتِ برطانیہ کی نو آبادی بنا۔ گو برطانوی اثرات اس سے پہلے یہاں کی سماجی، سیاسی، علمی اور ثقافتی زندگی پر پڑنے لگے تھے، مگر جنگِ آزادی کے بعد ان اثرات میں غیر معمولی شدت پیدا ہوئی اور ان کا دائرہ وسیع ہوتا چلا گیا۔ ہندوستان ایک بنیادی اور ہمہ گیر تغیر سے دوچار ہوا۔ اجتماعی زندگی کے تمام شعبے اور ادارے اس تغیر کے سیلِ رواں کی زد میں آئے۔ ہندوستان کا قدیم جاگیردارانہ نظامِ معاشرت داخلی نمو سے محروم ہو چکا تھا۔ یہاں مدت سے کوئی انقلابی تحریک نہیں چلی تھی۔ فقط چند اصلاحی تحریکیں وقتاً فوقتاً سامنے آتی رہی تھیں۔ (مثلاً شاہ ولی اللہ، حضرت مجدد الف ثانی اور بھگتی کی تحریکیں) انقلابی اور اصلاحی تحریک میں فرق یہ ہے کہ آخرالذکر موجود ہیئتوں اور سانچوں کو بالعموم ان کی اصل شکل میں باقی اور بحال رکھنے پر زور دیتی ہے، تاہم کبھی کبھی ان میں معمولی 'ترمیم و اصلاح' کو بھی گوارا کر لیتی ہے۔ جبکہ انقلابی تحریک موجود سانچوں کو فرسودہ قرار دے کر رد کر ڈالتی اور ان کی جگہ نئے سانچوں کو متعارف کرواتی ہے۔ ۱۸۵۷ء کی ہندوستانی معاشرے کی تمام زیریں سطحوں میں بھونچال کی سی کیفیت پیدا ہو گئی۔ اور یہ ''بھونچال'' مغربی علوم تھے۔ یوں ہندوستان اپنی جدید تاریخ میں پہلی بار جدیدیت کے ایک خاص مفہوم سے آشنا ہوا۔ اور یہ جدیدیت جدید مغربی علوم کے مترادف تھی۔ یہاں یہ امر ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ مغرب سے ہمارا یہ علمی رابطہ آزادانہ نہیں تھا۔ یعنی یہ ہماری معاشرت کی قوتِ نمو نہیں تھی جو لپک کر مغربی علوم سے ہمکنار ہونے پر مائل تھی۔ اگر ایسا ہوتا تو یہاں کی معاشرتی اور علمی روایات مختلف ہوتیں۔ مگر اب جو مغربی علمی اثرات آ رہے تھے ان میں مغرب کی سیاسی برتری اور تحکّم کے وافر

عناصر شامل تھے۔ یہ ایک نہایت نازک، اہم اور فیصلہ کن مرحلہ تھا کہ مغرب سے ہمارا تہذیبی اور علمی رشتہ کس نوعیت کا ہو۔ یہ فیصلہ سرسید نے کیا، جنھوں نے جنگِ آزادی کے بعد سے ۱۸۸۸ء تک ہندوستان کی سماجی، تعلیمی اور ادبی زندگی کی سمت نمائی کی۔ یہ سمت کیا تھی، خود سرسید کے لفظوں میں دیکھیے:

> ''اگر ہم اپنی اصلی ترقی چاہتے ہیں تو ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنی مادری زبان تک کو بھول جائیں۔ تمام مشرقی علوم کو نسیاً منسیاً کر دیں، ہماری زبان یورپ کی اعلیٰ زبانوں میں سے انگلش یا فرنچ ہو جائے*، یورپ ہی کے ترقی یافتہ علوم دن رات ہمارے دست حال ہوں، ہمارے دماغ یورپین خیالات سے (بجز مذہب کے) لبریز ہوں۔''(۱)

صاف ظاہر ہے کہ سرسید کی جدیدیت، مشرقی روایت سے انقطاع پر زور دینے سے عبارت ہے (یوں منطقی طور پر سرسید کی تحریک اصلاحی نہیں انقلابی تھی)۔ ہر چند سرسید نے یورپی خیالات کی یلغار سے مذہب کو محفوظ رکھنے کی بات کی ہے، مگر یہ فقط بات ہی ہے۔ وگرنہ خود سرسید نے ایک نئے علم کلام کی بنیاد رکھی اور جدید مغربی علوم کی روشنی میں مذہبی عقائد کی تعبیر کی۔ نیز سرسید نے مذہب اور دنیا کو الگ الگ رکھنے پر زور دیا۔ سرسید 'جدید' ہندوستانی تہذیبی صورت حال کے شاید پہلے تجزیہ نگار ہیں، جنھوں نے یہ شدت سے محسوس کیا کہ ''ہمارا کوئی قول، کوئی فعل، کوئی یقین روحانی ہو یا جسمانی، دینی ہو یا دنیاوی مذہب سے خالی نہیں ...... دنیاوی معاشرت اور مذہبی معاملات میں کچھ تفریق و جدائی نہیں۔''(۲) سرسید اس 'تفریق و جدائی' کے قائل تھے کہ ان کی نظر میں مادی و معاشرتی ترقی کا انحصار دینی اور دنیاوی معاملات کو الگ الگ رکھنے پر ہے۔ یہ زاویۂ نظر بھی مشرقی روایت سے انقطاع پر منتج ہوتا ہے۔ یوں سرسید کی جدیدیت فکری اور تاریخی عدم تسلسل کی علمبردار ہے، یہاں ایک ایسے طرزِ فکر کو رائج کرنے کی کوشش نظر آتی ہے، جو نہ صرف قدیم

---

* زبان کے سلسلے میں سرسید کے خیالات یکساں نہیں رہے۔ پہلے وہ اردو کو ذریعہ تعلیم بنانے کے مخالف تھے۔ پھر سائنٹفک سوسائٹی کے قیام کے بعد اردو کے حمایتی ہو گئے اور اردو کو ذریعہ تعلیم بنانے کے سلسلے میں نہایت قوی دلائل دیے، جو آج بھی درست لگتے ہیں، مگر پھر میکالے کی تعلیمی اصلاحات کے حامی ہو گئے اور انگریزی کے حق میں اور اردو کی مخالفت پر کمربستہ ہو گئے۔

اور جدید میں خطِ امتیاز کھینچتا ہے بلکہ دونوں میں انقطاع پر بھی زور دیتا ہے۔ اس طرزِ فکر کے اہم اجزا عقلیت اور مادیت ہیں اور 'علمیاتی قدر' کا درجہ رکھتے ہیں۔ مسائل کی اہمیت کا فیصلہ اور ان کی معنویت کا جائزہ اسی قدر (norm) کے ذریعے ہوتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ سرسید کی جدیدیت کا انقطاع فرد کا سماج سے نہیں، روایت سے ہے۔ یہ جدیدیت اجتماعیت کی علمبردار ہے، فرد کے تمام انقلابی اقدامات کو سماج کی بہبود سے مشروط کرتی ہے۔

یقیناً یہ بات غور طلب ہے کہ اس عہد کے دیگر اکابرین (بالخصوص علمائے دیوبند، مولانا شبلی نعمانی، اکبر الٰہ آبادی اور دوسرے) کے اثرات سرسید کے مقابلے میں کیوں محدود تھے اور ان کی حیثیت جہت نمائی سے زیادہ ردِ عمل کی سی کیوں تھی؟ اور یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ کیا سرسید کا نقطۂ نظر تاریخی جبر کا زائیدہ تھا یا مصلحتوں اور مفادات کا پروردہ تھا؟ اور یا بقول عزیز احمد یہ جدید افکار کے آگے سرسید کی سپر اندازی تھی؟ (۳) یہاں ان سوالات کی تہ میں اترنے کی گنجائش ہے نہ محل۔ یہاں فقط سرسید کی جدیدیت کی اسی جہت کو نمایاں کرنا مقصود ہے، جو اپنے زمانے میں غالب و کارآفریں تھی اور آئندہ کی بیشتر ثقافتی تبدیلیوں اور مباحث کی نقش گر تھی۔

یہ سمجھنے میں دقت نہیں ہوتی کہ سرسید کے پیشِ نظر Modernization سے زیادہ Westernization تھی۔ اور یہی مغربیانے کا عمل جدیدیت کے مترادف سمجھا گیا۔ اس نقطۂ نظر کو اس عہد کے بیشتر (جدید) نقادوں (حالی اور آزاد نے بالخصوص) نے قبول کیا۔ بیسویں صدی کا اردو ادب انہیں کے نظریات اور ادبی رجحانات کے زیرِ سایہ پروان چڑھا۔ حالی کے مقدمہ نے اردو ادب و نقد پر جو انقلاب آفریں اثرات مرتب کیے، وہ ڈھکے چھپے نہیں اور انجمن پنجاب (محمد حسین آزاد، جس کی مرکزی شخصیت تھے) کے ذریعے جس جدید نظم کا بیج بویا گیا، وہی آگے چل کر تناور درخت بنا۔

جیسا کہ ابھی ذکر ہوا، انیسویں صدی میں 'ماڈرنائزیشن' اور 'ویسٹرنائزیشن' کا فرق بالعموم موجود نہیں تھا۔ یعنی یہ فرق نہ کیا گیا کہ نئے علوم و فنون سے آزادانہ استفادہ ایک بات ہے اور مغربی علوم و فنون کی سیاسی قوت سے متاثر ہو کر انہیں قبول کرنا بالکل دوسری بات ہے۔ دراصل مغربیت کو ایک مادی حقیقت سے زیادہ norm کا درجہ دیا گیا۔ تنقید میں

ایک حد تک امداد امام اثر نے 'مغربیت' اور جدیدیت کے امتیاز کو بالواسطہ طور پر ملحوظ رکھا۔ انہوں نے تمام دنیا کے ادب کی روایت کو ایک 'زندہ وحدت' کے طور پر پیش کیا۔ حالانکہ اس زمانے میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا نظریۂ روایت سامنے نہیں آیا تھا، جس نے تمام دنیا کے ادب کو ایک زندہ اکائی کے طور پر گرفت میں لینے پر زور دیا۔ مگر افسوس کہ اثر کی آواز شاملِ شورِ جہاں نہ ہوسکی۔ یوں اردو میں جدیدیت کے ساتھ مغربیت کا تلازمہ مستقلاً وابستہ ہوگیا۔

پیشِ نظر رہے کہ انیسویں صدی سے قبل ہماری ادبی فکر جدیدیت کے ایک فروعی مفہوم- جدت- سے آشنا تھی۔ اس مفہوم کو جدتِ ادا، حسنِ ادا، اپج، مضمون آفرینی، معنی آفرینی، طرزِ نو، نازک خیالی، نکتہ سنجی اور معنی پروری ایسی اصطلاحات کی مدد سے پیش کیا گیا۔ ان میں سے بیشتر اصطلاحات اردو شعرا کے تذکروں میں برتی گئی ہیں اور ان سے نیا، انوکھا، اختراع پسندی اور ابداع وغیرہ مراد لیا گیا ہے۔

''مراۃ الشعر'' والے مولانا عبدالرحمٰن نے جدتِ ادا کو شاعری کا نہایت اہم عنصر قرار دیا ہے اور اسے معنی آفرینی سے کم درجہ نہیں دیا۔ بلکہ معنی آفرینی کو جدت ہی میں شامل سمجھا ہے۔ انہوں نے جدت ادا کے تین اصول بیان کیے ہیں۔ ''سادگی میں بانکپن نکالنا، تشبیہ و استعارہ یا استعارہ در استعارہ سے روپ بدلنا اور کسی لفظی و معنوی، عرفی و اصطلاحی مناسبت سے کوئی نکتہ پیدا کرنا۔''(۴) سید عابد علی عابد نے بھی مذکورہ بعض اصطلاحات کی جو وضاحت کی ہے، وہ مولانا عبدالرحمٰن کے خیالات سے ملتی جلتی ہے۔

> '' (نازک خیالی) سے مراد یہ ہے کہ شاعر کا تخیل مختلف چیزوں میں ایسی مشابہتیں دیکھتا ہے، جو اکثر شعرا کو نظر نہیں آتیں ...... معنی پروری سے مراد یہ ہے کہ شاعر پامال راستوں سے ہٹ کر حقیقت کو نئے پہلوؤں سے دیکھنے کی کوشش کرے۔''(۵)

ان خیالات کو پیشِ نظر رکھیں تو جدت اور جدیدیت کا فرق آئینہ ہو جاتا ہے۔ جدت کا تعلق ہر چند اسلوب اور معنی دونوں سے ہے مگر جدت وہ 'تجربہ' ہے جو اسلوب، ہیئت اور معنی کی متعین حدود کے اندر واقع ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدت انحراف ضرور ہے، مگر یہ انحراف قوانین، اصولوں اور روایت - یا شعریات سے نہیں۔ جدت انفرادیت،

انحراف اور تجربے کی صرف اسی حد تک اجازت دیتی ہے، جہاں تک روایت کی پاسداری کو کوئی خطرہ نہ ہو۔ گویا جدت یا تو روایت کی دریافت شدہ سرزمینوں کو نئے زاویوں سے دیکھتی ہے یا پھر روایت کے باطن میں اتر کر اس کے نادریافت گوشوں تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یوں جدت میں روایت کی پابستگی سے تو انکار موجود ہوتا ہے، مگر خود روایت سے نہیں۔ ڈاکٹر عنوان چشتی نے بھی جدت کا یہی مفہوم پیش کیا ہے:

''جدت مانوس اشیا کے مخفی امکانات کی دریافت کا عمل ہے ......
جدت روایت کے بطن سے نمودار ہوتی ہے، مگر روایت پرستی سے
انحراف کرتی ہے۔''(٦)

ریاض احمد اور ممتاز حسین نے بھی روایت اور جدت/انفرادیت کے ضمن میں ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ریاض احمد کے خیال میں روایت انفرادیت (جدت) کی ضد نہیں۔ روایت انفرادیت کو محض اس حد تک متاثر کرتی ہے کہ وہ ان حدود کا تعین کرتی ہے جس کے اندر انفرادیت کو پھلنا پھولنا ہوتا ہے۔ جبکہ ممتاز حسین کے مطابق جدت روایت کا تکوینی حصہ ہے۔ کوئی بھی روایت ایسی نہیں جس میں بے شمار جدتوں کا اضافہ نہ ہوا ہو اور جو ان کے امتزاج سے وجود میں نہ آئی ہو - اردو ادب کی (انگریزی اثرات سے قبل) کلاسیکی روایت کا روحِ رواں یہی تصورِ روایت و جدت ہے۔

جدت کے مقابلے میں جدیدیت روایت کی پاسداری کو اپنے لیے واجب نہیں گردانتی۔ جدت کو روایت سے انحراف کا حق فقط اس شرط پر دیا جاتا ہے کہ انحراف روایت شکنی کے بجائے توسیعِ روایت پر منتج ہو۔ مگر جدیدیت اول تو روایت سے اس قسم کا کوئی معاہدہ نہیں کرتی۔ دوم اس کی نظر میں روایت سے زیادہ اہم وہ صورت حال ہے، جو خود فرد کو درپیش ہوئی ہے۔ لہٰذا جدیدیت کی نظر میں اس صورتِ حال کا تجربہ اور تجزیہ اولیت رکھتا ہے۔ یوں جدیدیت خود کو روایت سے منقطع کرنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتی۔ بلاشبہ یہ ایک بڑا چیلنج ہوتا ہے اور اس چیلنج کو قبول کرنے اور اس سے نمٹنے کا انحصار 'جدید فرد' کی تخلیقی شخصیت اور انفرادی استعداد پر ہوتا ہے۔

یہاں سرسید کی جدیدیت اور کلاسیکی جدت کے مابہ الامتیاز کو بھی نشان زد کیا جا

سکتا ہے۔ کلاسیکی جدت کی رو سے حقیقت وجدانی ہے اور مابعدالطبیعی اساس رکھتی ہے۔ اس حقیقت کو زاویے بدل بدل کر دیکھا جا سکتا اور ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ میں باندھا جا سکتا ہے، مگر اسے بے دخل کرنا اور اس کی جگہ نئی حقیقت کو رائج کرنا ممنوع ہے کہ یہ حقیقت مابعدالطبیعی ہے، اور اسی بنا پر مقدس و محترم ہے۔ مگر سرسید کی جدیدیت نے حقیقت کی مابعدالطبیعی اساس پر ضرب لگائی۔ طبیعی اور مابعدالطبیعی کے فرق کو پیش کیا اور اول الذکر کو بطور خاص اہمیت دی۔ اس عظیم اور دور رس فکری تبدیلی کی وجہ سے 'طبیعی حقیقت' کو سمجھنے اور برتنے میں وہ آزادی بھی حاصل ہوگئی، جو پہلے بالعموم موجود نہیں تھی۔ بیسویں صدی میں جدیدیت کے جملہ مباحث (بلکہ دیگر مباحث بھی) میں فرد کی اس آزادی نے بنیادی کردار اختیار کیا - آئندہ جدیدیت کے جس قدر مباحث اردو تنقید میں ہوئے یہ بالعموم تین زاویوں سے ہوئے: حقیقت کے طبعی تصور، حقیقت کے مابعدالطبیعی تصور یا دونوں کے امتزاج کے حوالے سے۔ یعنی یا تو سرسید کی قائم کی گئی مذہب و معاشرت کی تفریق میں سے کسی ایک کو 'حقیقت کل' کا درجہ دیا گیا، نتیجتاً ایک کو قبول تو دوسری کو رد کیا گیا، یا دونوں کو ترکیب دینے پر زور دیا گیا۔ دیکھا جائے تو برصغیر میں آزاد خیالی، روایت پرستی، بنیاد پرستی کی تمام 'جدید' تحریکوں کو منبع سرسید کے قائم کیے گئے مذکورہ امتیازات ہی ہیں۔

O

اردو ادب میں رومانوی تحریک (جس کا آغاز ۱۹۰۱ء میں رسالہ ''مخزن'' کی اشاعت سے ہوا) کو بالعموم سرسید تحریک کا ردِعمل کہا جاتا ہے۔ ''جذبہ و تخیل کی وہ رو جسے علی گڑھ تحریک نے (ٹھوس عقلیت اور جامد اجتماعیت کی وجہ سے) روکنے کی کوشش کی تھی، سطح پر ابھرے بغیر نہ رہ سکی۔'' (۷) یوں بالواسطہ طور پر سرسید کی جدیدیت کو کلاسیکیت کے بمنزلہ قرار دیا جاتا ہے۔ کیونکہ ''رومانیت'' (کلاسیکیت کی) اصول پرستی، عقلیت اور میانہ روی کے خلاف صاعقہ بردوش بغاوت ہے۔'' (۸) حالانکہ سرسید کی جدیدیت نے کلاسیکی تمدنی روایت اور جدت پر کاری ضرب لگائی۔ یہ بات بڑی حد تک دب سی گئی ہے کہ رومانیت کا جدیدیت سے گہرا تعلق ہے، اس جدیدیت سے جس کا آغاز سرسید نے کیا اور اس سے بھی جو مغرب میں رائج ہوئی۔ سرسید نے تمام کلاسیکی تمدنی پابندیوں سے آزاد ہوکر

سوچنے کا رویہ پیدا کیا۔ رومانیت نے اسی آزادی کے چراغ سے انانیت کا چراغ جلایا۔ یوں سرسید کی جدیدیت، رومانیت کی قوت بنی ہے۔ تاہم رومانیت نے افادیت اور سماجیت سے صرفِ نظر کو اپنا مسلک قرار دیا۔ سرسید کی جدیدیت میں جس جگہ عقلیت تھی وہاں تخیل آفرینی کو رکھا۔

مغرب میں روسو کو رومانیت کا باوا آدم کہا جاتا ہے، اس کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''ہر وہ چیز جو مجھ سے باہر ہے، مجھے اس سے کوئی لگاؤ نہیں۔ اور دنیا میں میرا کوئی ہمسایہ نہیں، کوئی بھائی نہیں۔ میں ایسا محسوس کرتا ہوں کہ کسی اور ستارے سے جہاں میں اس سے پیشتر تھا، مجھے یہاں پھینک دیا گیا ہے۔ مجھے اپنی انا (Ego) کے سوا اور کسی چیز سے غرض نہیں۔'' (۹)

روسو نے یہاں اپنے سے باہر حقیقت سے بے زاری کا اظہار کیا ہے اور اپنی انا کو ہی اصل حقیقت اور صرف اسی کو اپنی پناہ گاہ متصور کیا ہے۔ جدیدیت اور وجودیت پر اسی نقطۂ نظر کے اثرات واضح ہیں۔

پیشِ نظر رہے کہ رومانیت دو قسم کی ہے: فعال اور منفعل۔ فعال رومانیت باغیانہ اور نفی پسند ہوتی ہے، جبکہ منفعل رومانیت فراریت پسند ہوتی ہے۔ ایک میں شکست و ریخت اور تعمیرِ نو کی جرأت اور دوسری میں گریز، بے بسی، پسپائی، خود میں سمٹاؤ اور شکست خوردگی۔ تاہم یہ دونوں صورتیں سماج سے فرد کے انقطاع کی حالت میں پیدا ہوتی ہیں۔ جدیدیت پر فعال اور منفعل دونوں قسم کی رومانیت کے اثرات پڑے ہیں۔

اردو میں ہر چند رومانی طرزِ احساس کے حامل شاعر اور افسانہ نویس تو گزرے ہیں، مگر باقاعدہ رومانی نقادوں کی کمی ہے اور یہ کمی کھٹکتی ہے۔ گو محمد حسین آزاد، مہدی افادی، عبدالرحمٰن بجنوری، نیاز فتح پوری، عبدالماجد دریا آبادی، مجنوں گورکھپوری (جو بعد ازاں ترقی پسند ہو گئے) اور فراق گورکھپوری کے اسما رومانی تنقید نگاروں میں شمار ہوتے ہیں، مگر انہوں نے رومانیت کے اصولی مباحث سے زیادہ رومانی طرزِ فکر اور رومانی اسلوب کو اپنی تنقیدات میں اختیار کیا ہے۔ تاہم ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر انور سدید اور اب

ڈاکٹر محمد خان اشرف نے رومانیت کے اصولی مباحث پر قابلِ قدر کام کیا ہے۔ ادھر شمس الرحمٰن فاروقی نے مغربی جدیدیت اور رومانیت کے ربط باہم پر تفصیل سے لکھا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ مغرب میں جدیدیت کا آغاز تب ہوا، جب مغرب میں تبدیلی اور سابق کی تنسیخ کا کھلا، شعوری اظہار ہوا۔ اور یہ اظہار پہلی مرتبہ مغرب کے رومانی ادبا کے ہاں ہوا۔ رومانیت کے زیر اثر شاعر نے خود کو دوسروں سے اور سماج سے مختلف محسوس کیا اور یہ احساس تنہائی دروں بینی، انفرادی اور ذاتی اظہار میں المناک شدت پر منتج ہوا، شمس الرحمٰن فاروقی یہاں تک کہتے ہیں کہ:

> ''جس طرح جدید مغربی تنقید رومانی تحریک کی دین ہے، اسی طرح جدید مغربی ادب بھی رومانی الاصل ہے۔''(۱۰)

کیا جدید اردو تنقید اور جدید اردو ادب کے بارے میں بھی اسی قسم کی رائے قائم کی جاسکتی ہے؟ یہ سوال تحقیق طلب ہے۔

O

سرسید کی طرح علاّمہ اقبال بھی باقاعدہ نقاد نہیں تھے، اس کے باوجود ان کے افکار نے اردو کی تنقیدی فکری جہت کو متاثر کیا۔ (ڈاکٹر وزیر آغا نے اقبال کی تخلیقی عمل کی تھیوری کو بطور خاص اہمیت دی ہے، مگر وہ ہمارے موجودہ موضوع سے غیر متعلق ہے) جدیدیت کے ضمن میں اقبال کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے سرسید کے برعکس 'ویسٹرنائزیشن' اور 'ماڈرنائزیشن' کے فرق کو ملحوظ رکھا۔ مغرب سے مرعوبیت کے بجائے مغرب سے استفادے پر زور دیا۔ مرعوبیت تقلید، سطحیت اور غلامانہ ذہنیت ایسے ذہنی رجحانات کی نمود کرتی ہے اور بیرونی ثقافتی اثرات کو ایک پیکج کے طور پر لیتی ہے۔ مگر استفادہ، تجزیے، گہرائی اور مکالمے کو فروغ دیتا ہے۔ استفادہ، تلاش وجستجو کی ایک داخلی، گہری طلب کا زائیدہ ہے، جو علم وبصیرت کے ضمن میں عرب وچین اور مشرق ومغرب کی تخصیص کو رد کرتا اور حکمت کو مومن کی گم شدہ متاع قرار دیتا ہے، سو جہاں سے ملتی ہے، لے لیتا ہے۔ یوں اقبال نے دراصل جدیدیت کو 'ماڈرنیٹی' کے معنوں میں لیا، جو زندگی کے تمام شعبوں کو نئے علمی اور تہذیبی تغیرات سے ہم آہنگ کرتی ہے۔

اقبال کا مشہور شعر ہے:

مشرق سے ہو بے زار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا تقاضا ہے کہ ہر شب کو سحر کر

گویا فطرت کا تقاضا تاریکی کو روشنی میں بدلنا ہے اور اس شعر کی رو سے روشنی ہر جگہ یکساں ہے۔ شاعرانہ حد تک یہ بات دل کو لگتی ہے مگر علم کی روشنی سے بہت سی تمدنی اقدار اور بعض علمیاتی طریق ہائے کار وابستہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ روشنیٔ علم و ہنر کے حصول میں ایک تجزیاتی نگاہ لازماً بروئے کار لانا پڑتی ہے۔ اسی نگاہ کی عدم موجودگی ایک طرف معانی اور عصری احتیاجات سے صرفِ نظر کرتی ہے تو دوسری طرف بدیسی علوم سے وابستہ اقدار کو بھی درآمد کرنے کی کھلی اجازت دے دیتی ہے۔ اقبال کی جدیدیت اس تجزیاتی نگاہ کی موجودگی کو بنیادی اہمیت دیتی ہے۔ اقبال بیک وقت مغرب کے مداح اور نقاد ہیں اور مشرق یا روایت کے ضمن میں بھی اقبال کا یہی رویہ ہے۔

اقبال کے ہاں (جدید) انسان کو مردِ مومن کا نام دیا گیا ہے۔ مردِ مومن وہ ہے جو اپنی خودی کی تکمیل کر لیتا ہے۔ یعنی جو خود آگاہ، رزمِ حق و باطل میں فولاد، احباب میں مردِ ابریشم، ستاروں سے آگے جہان دریافت کرنے والا، تسخیرِ فطرت کے عظیم مقاصد سے سرشار، جلال و جمال کا مرقع ہے۔ یہاں اس سے بحث نہیں کہ اقبال نے مردِ مومن کے جو اوصاف گنوائے، وہ کس حد تک نطشے کے فوق البشر سے ماخوذ تھے اور کہاں تک اسلامی تاریخ کے ہیروؤں سے لیے گئے۔ صرف یہ بتانا مقصود ہے کہ اقبال کے ''جدید انسان'' میں خود آگاہی تو ہے، مگر وہ علیحدگی، افسردگی، بے زاری نہیں ہے جو جدید ادب کے بیشتر کرداروں کی شخصیت کے اہم عناصر ہیں۔ اقبال کے ہاں روایت سے انقطاع کی جگہ روایت سے ارتباط ہے، مگر یہ ارتباط 'روایتی' ہرگز نہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے اقبال کی جدیدیت کا خیال انگیز تجزیہ کیا ہے:

> ''اقبال کی مجددیت روایت سے انحراف نہیں، نہ مذہب کی مخالفت ہے۔ ہاں انہوں نے بتایا ہے کہ مذہب کے حقائق ثابتہ کے بیان کے لیے ہر زمانے کا اپنا علمی ماحول اور ہر زمانے کی اپنی زبان ہوا

کرتی ہے..... موجودہ زمانے کا ماحول سائنسی علوم کا ماحول ہے اور
اس زمانے کی زبان سائنسی زبان ہے۔ لہٰذا آج کے دور میں اقدارِ
مطلقہ کی سچی خدمت یہی ہے کہ انہیں سائنسی علوم کی روشنی میں پیش
کیا جائے۔''(۱۱)

سید عبداللہ نے اقبال کی جس جدیدیت کو نمایاں کیا ہے، وہ اصلاً تطبیق ہے، جس کی بنیاد سرسید نے رکھی تھی کہ مذہبی حقائق کو نئے علمی ماحول کی زبان میں پیش کر کے دراصل اس ذہن کو واپس مذہب کی طرف لایا جائے جو نئے علمی ماحول کے زیرِ اثر مذہب کے سلسلے میں تشکیک میں مبتلا ہو کر مذہب سے دور ہو جاتا ہے۔ مگر اس طرزِ فکر میں ایک اہم علمیاتی خطا کا بالعموم ادراک نہیں کیا جاتا۔ تطبیق و تجدید سے عبارت طرزِ فکر زبان کو محض ذریعۂ اظہار سمجھتا ہے اور 'حقیقت' کو مستقل اور مطلق قرار دیتا ہے۔ ہماری کلاسیکی تنقید بھی لفظ کو ظرف اور معنی کو مظروف قرار دیتی ہے، ظرف کی تبدیلی سے مظروف کی حیثیت پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جدید ترین لسانی تحقیقات (وٹگنٹائن سے سوسیئر اور بعد جدید مفکرین تک) سے یہ نکتہ روشن ہوا ہے کہ نہ صرف ہر شعبۂ علم کی اپنی مخصوص زبان ہے جو اس علم کے قارئین اور متعلقین کے لیے ہی قابلِ فہم اور 'کارآمد' ہے بلکہ زبان کے ساتھ اقدار بھی وابستہ ہوتی ہیں۔ چنانچہ یہ سمجھنا سادہ لوحی ہوگی کہ جب نئے سائنسی علوم کی زبان میں مذہبی حقائق کو بیان کیا جائے گا تو وہ حقائق، حقائق ثابتہ ہی رہیں گے۔ نئی علمی زبان سے وابستہ اقدار بھی مذہبی یا روایتی حقائق کا حصہ نہ بن جائیں گی۔ نیز روایت یا حقائق کو سائنسی زبان میں پیش کرتے ہوئے اس منطقی نتیجے کو کیونکر دبایا جا سکتا ہے کہ سائنسی زبان کی اولیت اور اس کی عصری موزونیت کو تسلیم کر لیا گیا ہے۔ یوں منطقی طور پر مذہب اور سائنس یا روایت اور جدیدیت کو بیک وقت ساتھ لے کر چلنا دشوار اور خطرے سے خالی نہیں ہوتا۔ اقبال مذہب اور روایت کو اس کی حقیقی شکل میں باقی رکھنا مگر نئے ذہن کے لیے اسے قابلِ قبول بھی بنانا چاہتے تھے۔ خطبات کے دیباچے میں وہ لکھتے ہیں کہ ''یہ مطالبہ کیا غلط ہے کہ مذہب کے متعلق ہمیں جس قسم کا علم حاصل ہوتا ہے اسے سائنس کی زبان میں سمجھا جائے۔'' مگر سائنس اور مذہب کو بیک وقت اہمیت دینا ہرگز آسان نہیں

تھا۔ اس ضمن میں ایک نظامِ مراتب قائم کرنا لازم تھا۔ اقبال نے جو نظامِ مراتب قائم کیا، اس میں برتری و اوّلیت مذہب، مابعد الطبیعی حقیقت اور روایت کو دی گئی، مگر جو فکری منہاج (تطبیق) اختیار کیا، اس میں اولیت سائنس، طبعی حقیقت یا جدیدیت کو تھی۔

o

ہر چند اقبال نے روایت کو باندازِ نو قبول کرنے کی راہ دکھائی تھی اور بالواسطہ طور پر یہ باور کرانے کی کوشش کی تھی کہ روایت کے اندر ہی خود اپنی توسیع کے امکانات ہوتے ہیں (اقبال نے اپنے شعری اسلوب میں اس سے بطور خاص کام لیا تھا) اردو کے کلاسیکی ادب میں جدت کا مفہوم بھی یہی تھا، مگر اس روایت کی اساس مابعدالطبیعیات پر تھی۔ جس پر مغربی تہذیب و علوم نے کاری ضرب لگائی تھی۔ سرسید کا جھکاؤ مابعدالطبیعیات سے زیادہ طبعی اور معاشرتی حقائق کی طرف تھا۔ اور اسی طرزِ فکر نے انگریزی حکومتی، تعلیمی، ثقافتی اداروں کی مدد سے ایک پوری نسل تیار کر دی تھی، جو مابعدالطبیعیات کے مقابلے میں طبعی اور معاشرتی سچائیوں اور زمینی حقائق کو زیادہ اہمیت دیتی تھی اور بسا اوقات اسی کی اصل حقیقت سمجھتی تھی۔ قدیم شعری اور فکری روایت سے بغاوت کی ایک وجہ خود قدیم روایت کا تجزیہ بھی تھا۔ اس تجزیے نے یہ بات سجھائی تھی کہ اردو کی ادبی روایت دراصل عجمی روایت کی تقلید تھی اور اس عجمی روایت کی، جو خود انحطاط پذیر تھی۔ مقامی اور زمینی روایت کو نظر انداز کرنے کی طرف امداد امام اثر نے اشارہ کیا تھا۔ اور ادب میں مقامی اور ثقافتی عناصر کی موجودگی اور ضرورت پر محمد حسین آزاد نے زور دیا تھا۔ ان سب عناصر نے مل کر نئے تنقیدی شعور کو اس جسارت پر آمادہ کیا کہ وہ روایت سے انحراف کر سکے۔ اس تنقیدی شعور کی نمائندگی ادبا کے دو گروہوں نے کی۔ ایک گروہ ترقی پسندوں پر مشتمل تھا اور دوسرے گروہ میں میراجی، تصدق حسین خالد، ن۔م۔راشد اور حلقۂ اربابِ ذوق سے وابستہ دوسرے شعرا تھے۔ یہ دونوں گروہ 'جدید' تھے۔ مگر دونوں کی جدیدیت باہم متصادم بھی تھی۔ یعنی دونوں میں بعض معاملات میں اشتراک بھی موجود تھا اور بعض بنیادی باتوں پر اختلافات بھی تھے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے دونوں کی جدیدیت کے مشترک عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"ترقی پسند اور جدید ادب کے درمیان سب سے پہلی قدر مشترک

یہی ہے کہ دونوں اضافیت کے قائل ہیں، وہ اقدار کے ابدی اور حتمی ہونے کے قائل نہیں۔ دوسری اہم قدر یہ ہے کہ دونوں اپنے دور کے سماج یا عصری زندگی کی طرف کوئی نہ کوئی رویہ متعین کرنے پر زور دیتے ہیں۔ رویہ نظریے کے مترادف نہیں ہے۔ رویہ اپنی Identity کی تلاش ہے۔ کیا ہم اپنے سماج کے انبوہ میں گم ہو جانے کو تیار ہیں؟ اس انبوہ میں جو صرف سانس لینے، روزی کمانے اور عام مروجہ ڈھنگ کے کپڑے پہننے اور زندگی گزارتے مر جاتے ہیں۔ یا ہم اس زندگی میں کوئی معنویت ڈھونڈنا چاہتے ہیں۔ اور اس معنویت سے نہ صرف اپنی زندگی کا عرفان پانے کے خواہش مند ہیں بلکہ دوسروں تک بھی اپنی اس نجی دریافت یا عرفان کی چنگاری پہنچا دینے کے متمنی ہیں۔'' (۱۲)

ڈاکٹر محمد حسن کی یہ بات تو درست ہے کہ ترقی پسند اور جدیدیت پسند دونوں اقدار کے اضافی اور غیر حتمی ہونے میں یقین رکھتے ہیں، اور اسی بنا پر دونوں روایت سے انحراف کرتے اور نئی ہیئتیں اور نئے موضوعات دریافت کرنے میں دلچسپی لیتے ہیں۔ مگر ڈاکٹر محمد حسن کی اس بات سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ ترقی پسند اور جدید ادبا سماجی اور عصری زندگی کی طرف جس رویے کو متعین کرنے پر زور دیتے ہیں، وہ نظریے کے مترادف نہیں ہے۔ جدید ادبا کے سلسلے میں تو یہ بات برحق ہے۔ ان کا بڑا تخلیقی سروکار اپنی ذات کی شناخت ہے، چونکہ ذات غیر متعین اور پر اسرار شے ہے، اس لیے اسے گرفت میں لینے کے لیے نظریے کے بجائے رویہ درکار ہوتا ہے۔ مگر ترقی پسندی کا انحصار ہی نظریے پر ہے۔ ترقی پسندوں کے خیال میں بغیر نظریے کے عصری سماجی زندگی کا نہ تو فہم حاصل کیا جا سکتا ہے اور نہ کوئی لائحۂ عمل متعین کیا جا سکتا ہے۔ نظریے کے انتخاب میں بھی ادیب کو آزادی کا حق نہیں دیا گیا، بلکہ ایک متعین نظریے- مارکسی نظریے- کو قبول کرنے پر اصرار کیا گیا۔ جدیدیت سے ترقی پسندی کے اختلاف کی بڑی وجہ بھی یہی تھی۔

میراجی نے اپنے مضمون ''نئی شاعری کی بنیادیں'' میں لکھا ہے:

لکھا ہے۔ ''بغاوت نوعِ انسانی کے لیے اپنی ذمہ داریوں کے احساس کی بنا پر تھی۔'' (۱۵) راشد کی جدیدیت میں ترقی پسندی کے عناصر شامل ہیں۔ تاہم انہوں نے روایت کا جو مفہوم مرتب کیا ہے وہ ترقی پسندوں سے زیادہ جدیدیت پسندوں کی بنیادی فکر کے قریب ہے۔ ''اردو شاعری میں روایت کا مطلب تھا مشترکہ سمبل، مشترکہ حکایتیں، محبت کا ایک مقررہ معیاری رویہ، بندھا ٹکا اسلوب اور زندگی اور اس کے متعلقات کے بارے میں مکمل اجنبیت۔ ان (جدید) شاعروں نے اپنے انفرادی انداز پر زور دیا۔'' (۱۶) روایت کے اسی تصور کی تہ میں مولانا حالی کے خیالات بیج کی صورت بکھرے ہوئے ہیں۔ حالی ہی نے مقدمے میں قدما کی شاعری کے بندھے ٹکے موضوعات اور اسالیب کی نشاندہی کی اور ان کے سلسلے میں بے زاری کا رویہ پیدا کیا تھا۔

دیکھا جائے تو ۱۹۳۰ء کی نسل (جس نے حلقہ اربابِ ذوق کو بالعموم اپنا پلیٹ فارم بنایا) کی جدیدیت کے دو اہم عناصر تھے۔ روایت، قدیم شعری اسالیب، پرانی ہیئتوں، فکرونظر کے بنے بنائے سانچوں کے خلاف بغاوت و آزادی اور اپنی انفرادیت کا اثبات جو پہلے عنصر کا منطقی نتیجہ تھا۔ تذبذب، بے بسی اور سہاروں کی جستجو انہی دو عناصر کے ضمیمہ جات تھے۔ تاہم واضح رہے کہ یہ بے بسی وجودی نہیں تھی۔ ابھی اردو کی جدیدیت میں وجودیت شامل نہیں ہوئی تھی۔ تاہم وجودی نظریات کی قبولیت کی راہ ہموار ضرور ہو رہی تھی۔ وجودیت کے اثرات ۱۹۶۰ء کی جدیدیت میں آئے۔ جس نسل کی جدیدیت زیرِ مطالعہ ہے، اس کی بے بسی دراصل روایت (قدیم اسلوبی، ہیئتی اور فکری سانچوں کے معنوں میں) سے الگ ہونے کا نتیجہ ہے۔ مگر یہ سماج سے علیحدگی نہیں ہے۔ یہ 'علیحدگی' ان معنوں میں ہے کہ اب شاعر کے پاس سماج کو سمجھنے اور برتنے کے 'فارمولے' نہیں ہیں۔ پرانے اور مروجہ ادبی نصب العینوں کو ازکار رفتہ قرار دے کر مسترد کیا جا چکا ہے۔ ''(جدید شاعر) نے مقررہ نظریوں، خانوں، فارمولوں اور نعروں سے دامن چھڑا لیا ہے ...... اس نے لکیروں اور پلوں کو توڑ دیا ہے۔ زندگی کے ناپیدا کنار سمندر میں داخل ہو گیا ہے۔ وہ زندگی کی وحدت کو اپنی تمام وسعتوں کے ساتھ دیکھنا، برتنا اور سمجھنا چاہتا ہے۔ وہ نفی اور اثبات کا کوئی بنا بنایا سانچہ اپنے پاس نہیں رکھتا۔ وہ خود اپنے حواس، اپنے تجربے اور اپنے

ادراک سے زندگی کی ماہیت اور حقیقت کو دریافت کرنا چاہتا ہے۔ چونکہ سارے سہارے چھن چکے ہیں، اس لیے زندگی کا کرب اسے اکیلے جھیلنا ہے۔''(۱۷)

O

اب تک جس 'جدیدیت' کا ذکر ہوا ہے، وہ اصل میں ایک رویہ اور ذہنی میلان ہے، جو پرانے اور نئے کے مقابل آنے کے ضمن میں اختیار کیا جاتا ہے۔ چونکہ نیا اور پرانا جب آمنے سامنے آئے ہیں تو دونوں میں تصادم ناگزیر ہوتا ہے۔ نیا اپنے جوشِ نمو اور نئی نسل میں اپنی مقبولیت کے زور سے پرانے کو پسپائی پر مجبور کرتا ہے اور پرانا یا تو نئے کے مطابق خود کو ڈھالنے پر آمادگی ظاہر کرتا ہے یا نئے کے بطلان میں سرگرم ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید رویہ نئے کے استحکام و نفاذ اور پرانے کی تجدید سے عبارت ہوتا ہے۔ ہمارے ہاں علی گڑھ تحریک سے لے کر ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق تک اسی جدید رویے کو اختیار کیا گیا۔ ترقی پسند تحریک نے مارکسی اور سائنسی نظریات کو جدید سمجھ کر قبول کیا اور حلقہ اربابِ ذوق سے وابستہ ناقدین نے نفسیاتی، باطنی اور ثقافتی علوم کے انجذاب کو جدید رویہ گردانا۔ مگر ۱۹۶۰ء کی دہائی میں خود جدیدیت معرضِ بحث میں آئی۔ جدیدیت کیا، کیوں، کب اور کیونکر؟ اس نوع کے سوالات پر بحث و تمحیص شروع ہوئی۔ جدیدیت کے ان نظری مباحث سے بالعموم یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ اردو میں جدیدیت کا آغاز ۱۹۶۰ء کی دہائی ہے۔ شاید اس لیے کہ اسی زمانے میں علامتی اور تجریدی افسانے لکھے جانے لگے تھے۔ سماجی حقیقت نگاری اور نری واقعیت کے خلاف ردِ عمل ظاہر کیا گیا تھا اور اسی زمانے میں ہی لسانی تشکیلات کا غلغلہ بلند ہوا تھا۔ اردو میں عموماً جدیدیت سے مراد علامتی اور تجریدی افسانہ اور وہ 'جدید' شاعری لی جاتی ہے، جس نے مروّج اور مانوس اسلوب کی توڑ پھوڑ میں خصوصی سرگرمی دکھائی۔ مگر یہ بات نظر انداز کر دی جاتی ہے کہ شاعری کے ضمن میں جدید کا سابقہ میراجی کے زمانے سے ہی استعمال ہونے لگا تھا اور شاعری کے فہم و تجزیہ میں جدید نفسیاتی، جمالیاتی اور ثقافتی نظریات کو بروئے کار لایا جانے لگا تھا۔ تصنیف کو مصنف اور عصر سے الگ کر کے، ایک خود کفیل اکائی کے طور پر دیکھا جانے لگا تھا۔ اس خلط مبحث کا باعث یہ ہے کہ عام طور پر اس بات سے صرفِ نظر کیا گیا

ہے کہ جدیدیت کی دراصل تین صورتیں ہیں: 'ہمہ گیر جدیدیت (Modernity)'، 'جمالیاتی جدیدیت' (Modernism) اور 'تجدیدکاری' (Modernization)۔ ہمہ گیر جدیدیت ثقافتی، فکری، سیاسی، معاشی غرض اجتماعی زندگی کے تمام اداروں کو محیط ہوتی ہے۔ عقلیت، سائنس، انسان دوستی اور ترقی اس کے اہم عناصر ہوتے ہیں۔ جمالیاتی جدیدیت کا تعلق فنونِ لطیفہ سے ہوتا ہے۔ یہ ہرچند 'ماڈرینٹی' کے بطن سے پھوٹتی ہے، مگر اس کے مخصوص اور قابلِ امتیاز اوصاف بھی ہوتے ہیں۔ جبکہ تجدیدکاری ہر نئی تبدیلی سے ہم آہنگ ہونے اور اپنے عصر (بالخصوص نئی ٹیکنالوجی اور ایجادات) کا ساتھ دینے سے عبارت ہے۔ تجدید کاری میں بالعموم ایک خاص قسم کی سطحیت، تقلید اور فوری اثر پذیری ہوتی ہے۔ جدیدیت کی یہ تینوں صورتیں بیک وقت بھی کارفرما ہوسکتی ہیں۔ تاہم تجدید کاری ہر زمانے میں ہوئی ہے اور اسے ایک مستقل ذہنی رویے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جبکہ ماڈرینٹی اور ماڈرنزم کا تعلق مخصوص زمانی فضا اور مکانی صورتِ حال سے ہوتا ہے۔ مغرب میں ماڈرینٹی ۱۸ویں صدی کے وسط میں روشن خیالی کی تحریک کے ساتھ شروع ہوئی اور ماڈرنزم بیسویں صدی کی ابتدا میں۔ ہمارے ہاں ماڈرینٹی (نہایت محدود معنوں میں) سرسید تحریک سے شروع ہوئی۔ ترقی پسند تحریک کا رشتہ بھی ماڈرنزم سے کم اور ماڈرینٹی سے زیادہ ہے۔ اردو میں ماڈرنزم کے اولین شواہد ہمیں میراجی اور حلقہ اربابِ ذوق کی تحریک میں نظر آتے ہیں، مگر اس کا بھرپور اظہار ۱۹۶۰ء کی دہائی میں ہوتا ہے*۔ ہرچند ہمارے ہاں جدیدیت مغرب سے آئی مگر مغرب میں یہ زمانہ جدیدیت کے خاتمے اور ساختیات (اور ہائی ماڈرنزم) کے آغاز کا ہے۔ ہمارے ہاں بیشتر مغربی تحریکیں اور نظریات اس وقت متعارف ہوئے جب مغرب

---

* اردو کے بعض ناقدین نے جدیدیت کے مفہوم کے تعین میں ماڈرینٹی اور ماڈرنزم کے فرق کو ملحوظ رکھا ہے۔ بالخصوص آلِ احمد سرور اور شہزاد منظر نے۔ مگر افسوس کہ اس ضمن میں ان کی آراء سرسری اور سطحی ہیں اور باہم متصادم بھی ہیں۔ مثلاً آلِ احمد سرور نے ماڈرینٹی کو جدیدیت اور ماڈرنزم کو جدت پرستی قرار دیا ہے۔ جدت پرستی (ماڈرنزم) کو فیشن کہا اور ناپسندیدہ سمجھا ہے۔ جبکہ ماڈرینٹی (جدیدیت) کی ضرورت اور افادیت کا اقرار کیا ہے (مجموعہ تنقیدات، ص۹۱۲)۔ جبکہ شہزاد منظر نے ماڈرینٹی کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ ہر دور اور ہر زمانے میں ہوئی ہے اور اسے جدت سے تعبیر کیا ہے، جبکہ ماڈرنزم سے مراد انہوں نے جدت طرازی نہیں بلکہ بالکل نیا فکروخیال اور بالکل نیا طرزِ اظہار لیا ہے، جو روایت اور قدامت سے بغاوت کرتا ہے (ردِعمل۔ص،۱۳۶، ۱۳۷) تنقیدی اصطلاحات کے مفہوم کے تعین کی سنجیدہ کوششیں ہمارے ہاں کم ہوئی ہیں۔

میں ان کی جگہ دوسری تحریکیں یا نظریات لے چکے تھے۔ بعض لوگوں نے اسی بنا پر مغربی نظریات کی اردو میں درآمد کو بے وقت کی راگنی سے تعبیر کیا ہے۔ نیز یہ رائے بھی ظاہر کی ہے کہ اس طرح ہمارے ہاں مسخ شدہ مغربی نظریات ہی پہنچے ہیں۔ یہ بات کسی حد تک درست بھی ہے، مگر یہ امر بھی پیش نظر رہنا چاہیے کہ ہر نظریے کے جڑ پکڑنے کا مخصوص 'موسم' ہوتا ہے۔ یعنی مخصوص حالات میں ہی مخصوص نظریے اور تحریکیں فروغ پاتی ہیں۔ خود مغرب کے ممالک میں جدیدیت آگے پیچھے رائج ہوئی۔ تاہم اس اعتراف میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ اہلِ مغرب کی فکری اور ثقافتی تبدیلیوں کی رفتار ہماری ذہنی اور ثقافتی تبدیلیوں کی رفتار سے خاصی تیز ہے۔ اس لیے بھی ہمارے ہاں نئے فکری اور جمالیاتی رویے نسبتاً تاخیر سے شروع ہوتے اور رواج پاتے ہیں۔

O

اردو میں ماڈرنزم کے مباحث کئی سطحوں پر اور کئی زاویوں سے ہوئے۔ جدیدیت کی تعریف اور اس کی فکری حدود متعین کرنے کی مساعی ہوئیں، اس ضمن میں زاویہ ہائے نظر کے اختلافات بھی کھل کر سامنے آئے؛ جدیدیت کے زمانی تعین کی کوششیں ہوئی اور یہاں بھی اتفاق رائے موجود نہیں تھا؛ جدیدیت کو رد کرنے کی کوشش ہوئی، کہیں جزوی اور کہیں کلی۔ یوں دیکھیں تو جدیدیت مخالفین 'قوم' کے بجائے 'گروہ' کی صورت تھے۔ یعنی نہ جدیدیت پسند ایک قوم کی مانند یکساں اور واحد نقطۂ نظر رکھتے تھے اور نہ جدیدیت مخالفین کسی ایک آئیڈیالوجی کے حامل تھے۔ دونوں کیمپوں میں 'گروہی اختلافات' ہیں۔ مثلاً جدیدیت پسندوں میں بیک وقت خالص مادیت، روحانیت، ارضیت و ثقافت اور لسانی تشکیلات کے علمبردار شامل ہیں اور جدیدیت مخالف کیمپ میں ترقی پسند اور روایت پسند جمع ہیں۔ روایت پسندوں میں بھی ایک گروہ جدیدیت کا یکسر مخالف اور دوسرا جدیدیت اور روایت کے امتزاج کا حامی ہے۔

اب اس اجمال کی تفصیل۔

مختلف لوگوں نے جدیدیت کی ''شعریات'' یا اس کے بنیادی موقف کو مختلف زاویوں سے سمجھا ہے۔ مثلاً وزیر آغا کے خیال میں:

''جدیدیت ہمیشہ تخریب اور تعمیر کے سنگم پر جنم لیتی ہے۔ اس لیے
جہاں ایک طرف یہ ٹوٹ پھوٹ اور انتشار کے جملہ مراحل کی
نشاندہی کرتی ہے، وہاں اس ''نئے پیکر'' کے ابھرنے کا منظر بھی
دکھاتی ہے، جو قدیم کے ملبے سے برآمد ہو رہا ہوتا ہے ......
جدیدیت صرف اسی وقت نمودار ہوتی ہے جب فکری تناؤ ایک ایسے
مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں مسلّمہ اقدار اور آداب ریزہ ریزہ ہونے
لگتے ہیں اور اقدار و آداب کی ایک نئی کھیپ وجود میں آنے کے لے
بے قرار ہوتی ہے۔'' (۱۸)

وزیر آغا نے جدیدیت کو ایک ایسے 'اصول' کے طور پر پیش کیا ہے، جسے تاریخ کے ادوار میں نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ جب قدیم اقدار و روایات اپنی افادیت اور عصری موزونیت کھو دیتی ہیں تو جدیدیت کے طلوع کا امکان روشن ہو جاتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ قدیم کی عدم افادیت کا شعور خود قدیم کے اندر سے از خود نہیں پھوٹتا۔ یہ شعور اسی لمحے بیدار ہوتا ہے، جب نئے علمی انکشافات سے قدیم کا سامنا ہوتا ہے۔ ''یوں جدیدیت ہر اس زمانے میں جنم لیتی ہے، جو علمی انکشافات کے اعتبار سے انقلاب آفریں اور روایات و رسوم کی سنگلاخیت کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔'' (۱۹) گویا جدیدیت ایک طرف وہ نیا طرزِ احساس ہے، جو نئی علمی دریافتوں سے مرتب ہوا ہے اور جس نے قدیم پر اس کی رجعت پسندی کو روشن کیا ہے۔ دوسری طرف وہ کشاکش بھی ہے جو نئے اور پرانے کے مقابل آنے اور باہم متصادم ہونے سے وجود میں آتی ہے۔ وزیر آغا جب جدیدیت کو علمی انکشافات کی انقلاب آفرینی اور روایات و رسوم کی سنگلاخیت سے منسوب کرتے ہیں تو ان کے پیش نظر بالعموم برصغیر کا تاریخی ثقافتی منظر نامہ ہوتا ہے، جو آریاؤں، مسلمانوں اور انگریزوں کی یلغار کی زد پر آتا رہا ہے۔ انھوں نے مقامی اور بیرونی ثقافتی آویزش و آمیزش کو زمینی اور آسمانی عناصر کے تصادم سے بھی تعبیر کیا ہے اور اہم بات یہ ہے کہ انھوں نے آسمانی ثقافتی عناصر کو ثانوی اہمیت اور مقامی اور زمینی عناصر کو اولیت دی ہے۔ یوں ان کے ہاں جدیدیت مغربی خیالات و اقدار کا فیشن یا تقلید محض نہیں، وہ طرزِ احساس

ہے جو مقامی تہذیب اور بیرونی ثقافت کی رزم آرائی (یعنی انتشار اور ٹوٹ پھوٹ) کے بعد جنم لیتا ہے۔ اور اسی طرزِ احساس پر مقامی ثقافتی اثرات حاوی ہوتے ہیں۔ یوں وزیر آغا کی 'جدیدیت' کا فکری رشتہ مولانا محمد حسین آزاد اور میراجی کی 'جدیدیت' سے ہے۔ تاہم جس طور وزیر آغا نے ادب میں ثقافت کے عمل دخل کو تھیوری کی شکل میں پیش کیا اور اسے اپنے مضامین اور 'اوراق' کے ذریعے تحریک کی صورت دی ہے، وہ اپنی مثال آپ ہے۔ وزیر آغا کی جدیدیت کے اس تصور کو 'مکانی' کہا جا سکتا ہے اور اسے ایک عمومی اصول قرار دیا جا سکتا ہے۔ تاہم انہوں نے جدیدیت کی 'زمانیت' پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

زمانی تصور کی رُو سے جدیدیت ایک ہمہ گیر ادبی تحریک ہے، جس کا آغاز حالی سے ہوا۔ جب قدیم اسلوب اور رویوں سے آزادی حاصل کی گئی۔ جدیدیت کی اس تحریک میں شدت اقبال کے ہاں پیدا ہوئی۔ وزیر آغا نے جدیدیت اور اس سے حاصل ہونے والی آزادی کی پانچ سطحوں کو نشان زد کیا ہے(۲۰)۔ پہلی سطح سیاسی آزادی کی ہے، جس کا زمانی دورانیہ ۱۹۳۰ء تا ۱۹۴۷ء ہے۔ سیاسی آزادی سے سماجی آزادی بھی جُڑی ہے، جسے ۱۹۳۵ء میں شروع ہونے والی ترقی پسند تحریک سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ اسی آزادی کی تیسری صورت فرد کی آزادی کی ہے، جس کے تحت فرد نے بہت سے سماجی اور نفسیاتی تعصّبات اور رسم و رواج کی بندشوں سے نجات پانے کی کوشش کی اور یہ نتیجہ تھا جدید مغربی علوم کے مطالعے کا۔ سماجی اور نفسیاتی تعصّبات سے مراد وہ اجتماعی رویے تھے جنھوں نے اصلاحی تحریکوں کی زیرِ اثر فرد کے جبلی تقاضوں کو دبانے پر زور دیا تھا۔ وزیر آغا کے خیال میں فرد کی اس آزادی کے بعد ہی ''اندر'' کی سیاحت کا میلان ابھرا، جس کا اظہار میراجی اور حلقہ اربابِ ذوق کے بعض شعرا کے ہاں ابھرا۔ جدیدیت کی آزادی کی دوسری سطح ثقافتی جڑوں کی تلاش ہے، جو وطن کی آزادی کے بعد شروع ہوئی۔ جدیدیت کی تیسری سطح بیسویں صدی کی میکانکی زندگی اور مشین کی معیت میں رہتے ہوئے فرد کی تنہائی اور بے بسی کو اجاگر کرنے کی کاوش تھی (جب وجودیت کا فلسفہ شامل جدیدیت ہوا)۔ جدیدیت کی چوتھی سطح زبان کی توسیع اور لغوی زبان کو شعر کی سطح پر ازسرِ نو خلق کرنے کا میلان ہے۔ وزیر آغا اس میلان کو کسی ایک دور سے نہیں، پوری جدیدیت کی تحریک میں خوشبو کی طرح

بسا ہوا دیکھتے ہیں اور جدیدیت کی آخری سطح 'روحانی تعمیرِ نو' کی ہے۔ نئے انسان کا ظہور، جس کے خدوخال ابھی واضح نہیں ہیں۔(۳۱)

گوپی چند نارنگ نے بھی جدیدیت کے زمانی تصور پر بطور خاص توجہ دی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ۱۹۶۰ء کی دہائی میں سامنے آنے والی جدیدیت کی توضیح، جواز اور پس منظر پر جم کر لکھا ہے اور شمس الرحمٰن فاروقی کی طرح ہی وہ جدیدیت کے دفاعی محاذ پر ڈٹے رہے ہیں۔

گوپی چند نارنگ کے خیال میں جدیدیت کے اہم عناصر Alienation، تنہائی، بے دلی، بے بسی وغیرہ ہیں۔ جدیدیت کے اس تصور سے ترقی پسندوں کی جنگ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ ترقی پسندوں کا ایک اعتراض (تفصیلی اعتراضات آگے آئیں گے) یہ تھا کہ یہ سب مغرب کی نقالی میں ہوا ہے، مگر گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ ترقی پسندوں کو یہ اس لیے نقالی دکھائی دیتی ہے کہ وہ ادب کے سماجی، مقصدی اور خارجی پہلو پر زور دیتے ہیں اور فرد اور اس کے باطن کو نظرانداز کرتے ہیں۔ یوں ترقی پسندوں کا اعتراض کوئی علمی اعتراض نہیں بلکہ ایک مخصوص زاویہ نظر کی جبریت کا شکار ہونے کا نتیجہ ہے۔ گوپی چند نارنگ جدیدیت کا جواز یہ پیش کرتے ہیں:

> ''اس دور میں زندگی کی معنویت کی تلاش اور وجود کی غرض و غایت کو سمجھنا باشعور انسان کا سب سے بڑا مسئلہ بن گیا ہے۔ ...... صنعتی یکسانیت کے اس دور میں فرد کی اپنی شخصیت کے احساس سے محروم ہو گیا ہے اور اس کے وجود کی معنویت اس کے لیے سب سے بڑا سوالیہ نشان ہے۔''(۳۲)

ظاہر ہے اس تصورِ جدیدیت پر وجودی فلسفے کے گہرے اثرات ہیں اور وجودی فلسفہ مغربی ہے۔ یوں ترقی پسندوں کا اعتراض درست نظر آتا ہے کہ جدیدیت مغرب کی نقالی ہے، مگر گوپی چند نارنگ جدیدیت کے دفاع میں دو دلیلیں لاتے ہیں۔ اول یہ کہ شہری تمدن کی سطح پر ساری دنیا ایک ہو چکی ہے اور جدید انسان کے مسائل ہر جگہ یکساں ہیں۔ دوم آزادی سے پہلے ادب کے خارجی یعنی مقصدی پہلو پر اصرار تھا اور آزادی کے بعد اس

کے ردِ عمل میں داخلی، باطنی اور شخصی لَے بلند ہونے لگی (۲۳)۔ ادب کے خارجی پہلو پر اصرار نے غیر تخلیقی نوعیت کی اشتہاریت اور خطابت کو جنم دیا تھا۔ اور اس کے ردِ عمل کے طور پر لفظ کی معنیاتی کائنات، اس کے تہ در تہ رشتوں، علامتی، تجریدی اور تمثیلی پہلوؤں اور منطقی معنی سے قطع نظر معنی کے معنی اور ان کے معنیاتی انسلاکات کے تخلیقی امکانات کی جستجو ہونے لگی (۲۴)۔ اس طرح جدید ادب حقیقت نگاری کی روایت کے ردِ عمل میں اور جدیدیت ترقی پسندی کے ردِ عمل میں رونما ہوئی، مگر شہزاد منظر کا خیال ہے کہ اردو میں ۱۹۶۰ء میں جدیدیت کی تحریک اس لیے مقبول ہوئی کہ دوسری جنگِ عظیم کے بعد اشتراکیت کی تحریک رفتہ رفتہ زوال پذیر ہونے لگی، بالخصوص سٹالن کی موت کے بعد دل دہلا دینے والے انکشافات ہوئے، انہوں نے اشتراکی تحریک کو سخت نقصان پہنچایا اور اس تحریک کے وابستگان اور ہمدردوں (جس میں خود شہزاد منظر بھی شامل تھے) کو مایوس کیا۔ یوں ترقی پسند تحریک کے زوال سے جو جگہ خالی ہوئی، اسے جدیدیت نے پُر کیا (۲۵)۔ گویا جب ترقی پسند تحریک نے سٹیج خالی کیا تو جدیدیت کو قدم جمانے اور اپنی کارکردگی دکھانے کا موقع ملا۔ اگر یہی بات درست ہے تو پھر ساٹھ اور ستر کی دہائیوں میں جدیدیت اور ترقی پسندی کے درمیان (بالخصوص ہندوستان میں) ہونے والے مجادلے کا کیا جواز ہے؟

شمس الرحمٰن فاروقی ہندوستان میں جدیدیت سے وابستہ اہم ترین نقاد ہیں اور وہ تاحال اس وابستگی کو برقرار رکھے ہوئے ہیں۔ ان کے خیال میں جدیدیت کا سب سے اہم عنصر فرد کا سماج سے اور روایت سے انقطاع ہے۔ اس انقطاع کی بنیاد رومانیت نے رکھی۔ یوں جدیدیت ان کی نظر میں کوئی نئی تحریک نہیں بلکہ رومانیت کا احیاء ہے۔ جدیدیت میں رومانیت کے علاوہ جو عناصر شامل ہوئے وہ دو[۲] ہیں۔ ایک مکمل اور دو آدھے آدھے (۲۶)۔ پہلی جنگ عظیم کو وہ آدھا عنصر قرار دیتے ہیں کہ اس کا اثر عالمی ادب پر کچھ زیادہ نہیں پڑا، کیونکہ صنعتی انقلاب کا عمل انسانوں کو بہت پہلے سے عالمی جنگ کی تباہ کاری اور انتشار کے لیے آمادہ کر چکا تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد بے چارگی اور بے مائیگی کا احساس شدید ضرور ہوا، پیدا نہیں ہوا۔ دوسرا آدھا عنصر ان کے خیال میں وجودیت ہے، جس نے جدیدیت کی تعمیر میں حصہ لیا۔ عجیب بات یہ ہے کہ فاروقی جدیدیت میں شامل

جس سالم عنصر کو شامل کرتے ہیں وہ فرائیڈ ہے جس کے اثر کو وہ نیوٹن کے اثر کے مماثل قرار دیتے ہیں۔ اسی کے اثر سے سرریلزم، دادائیت، تاثریت ایسی تحریکیں پیدا ہوئیں۔ نیز فرائیڈ کے اثر سے ہی ادب میں نئے موضوعات اور نئی ہیئتیں متعارف ہوئیں۔ جدیدیت میں جو الم پذیری پیدا ہوئی، اسے فاروقی دوسری جنگ عظیم سے منسوب کرتے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے جدیدیت کے خدوخال کی نشاندہی میں غیر معمولی علم و فضل کا مظاہرہ کیا ہے اور جن علمی اور تاریخی واقعات کو جدیدیت کے تشکیلی اجزا میں شمار کیا ہے، ان سے انکار مشکل ہے مگر انہوں نے ان کے جس تناسب کا ذکر کیا ہے اس سے اتفاق بھی مشکل ہے۔ مثلاً وجودیت کو انہوں نے آدھا عنصر قرار دیا ہے، جبکہ یہ سالم و غالب عنصر ہے - جدیدیت کو واضح کرنے کے لیے وجودیت کے بعض اہم نکات کی نشاندہی ضروری ہے کہ ۱۹۶۰ء کے بعد کی جدیدیت پر اس فلسفے کے اثرات شاید سب سے زیادہ ہیں۔

وجودیت (Existentialism) فلسفہ ہے، مگر فلسفہ طرازی، نظریاتی موشگافیوں اور مابعد الطبیعاتی نکتہ آفرینیوں کو مسترد کرتی ہے۔ وجودی فلسفہ خالص علمی، نظری، جمالیاتی اور اخلاقی مسائل سے بھی تعرض نہیں کرتا۔ گویا یہ ایک ایسا فلسفہ ہے جو فلسفے کی پوری روایت کو منہدم کرتا ہے، اس لیے نہیں کہ وہ فلسفے کی سمت کو بدلنا یا فلسفے کی نئی بنیاد رکھنا چاہتا ہے، کیونکہ اس بات کا مطلب فلسفیانہ مسائل کو ہی از سرِ نو مرتب کرنا ہے، جبکہ وجودیت ان تمام تصوراتی اور نظری مباحث سے خود کو آزاد رکھنے کی کوشش کرتی ہے، جو انسان کو وجود (Being) سے منقطع یا ماورا کرتے ہیں۔ وجودیت کا محور وجود ہے، جبکہ اس سے قبل کے فلسفے جوہر کو اہمیت دیتے ہیں۔ نیز ذات (Self) کو تصور دیتے اور وجود کو اس کے مطابق ڈھل جانے کی تعلیم و ترغیب دیتے ہیں مگر وجودیت فلسفۂ وجود ہے:

> "Existentialism .... is a philosohpy of Being, a philosophy of attestation and acceptance, and a refusal of the attempt to rationalize and to think Being."(27)

وجودیت کی دلچسپی وجود، Existence یا Being سے ہے، مگر یہ وجود کے بارے میں تصورات وضع کرنے کے بجائے اسے 'تجربہ' کرنا چاہتی ہے۔ اور وجود کا تجربہ فرد، زندہ فرد کرتا ہے۔ لہٰذا نہ صرف وہ اہم ہے بلکہ وہی کچھ اہم اور حقیقی ہے، جو یہ فرد تجربہ کرتا ہے۔ لہٰذا اس کے لیے ماضی کوئی معنی نہیں رکھتا اور نہ کسی دوسرے کا کوئی تجربہ کوئی اہمیت رکھتا ہے۔ وجودیت گو کسی مخصوص فرد، تخلیق کار یا عام آدمی، دانشور یا سیاستدان وغیرہ کا تصور نہیں رکھتی، تاہم یہ اس فرد کو اہمیت ضرور دیتی ہے، جسے اپنی اصل کو سمجھنے اور تجربہ کرنے میں دلچسپی ہے۔ دوسرے لفظوں میں وجودی فرد وہ ہے، جو نہ صرف اپنے وجود کا ادراک کرسکتا ہے بلکہ اس وجود کے گرداگرد موجود دھند کا پردہ بھی چاک کرسکتا ہے اور جب یہ پردہ چاک ہوتا ہے تو اسے متلی (nausea)، اکتاہٹ (ennui)، دہشت (dread) اور Joy کے تجربات ہوتے ہیں۔

وجودیت جس Being کی بات کرتی ہے، اس سے مراد خود فرد، اس کا تاریخی وجود اور دنیا ہے۔ فرد ان تینوں سے منقطع ہے۔ فرد خود سے اس لیے جدا ہے کہ اس کے اندر کوئی مستقل جوہر نہیں، کوئی مطلق اور مستحکم ذات نہیں۔ جو کچھ ہے، ابہام ہے۔ تاریخ اس کے لیے اجنبی بھی ہے اور نامکمل بھی کہ اس میں مستقبل شامل نہیں۔ اور دنیا سے اس کے انقطاع کا سبب یہ ہے کہ دنیا میں انسان کو کسی مقصد اور معقول علّت کے بغیر پھینک دیا گیا ہے۔ دنیا کے مقاصد اور انسان کے ارادوں کے درمیان کوئی موافقت ہے نہ مفاہمت۔ (ان تصورات سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ ۲۰ویں صدی کی وجودیت مذہب اور عقیدے کی پناہ گاہ کو ترک کرچکی ہے) خود سے، تاریخ سے اور دنیا سے علیحدگی کی وجوہ تاریخی، سیاسی یا تہذیبی نہیں بلکہ یہ علیحدگی ان تینوں کی ساخت یا تقدیر میں شامل ہے(۲۸)۔ یعنی اس علیحدگی سے کسی طور مفر نہیں ہے۔ اسی بنا پر وجودیت تاریخ کو کچھ زیادہ معرضِ بحث میں نہیں لاتی اور وہ سارے فلسفے جو تاریخی یا سیاسی تناظر کو اہمیت دیتے ہیں، وجودیت پر برستے ہیں۔

وجودیت اس علیحدگی کو بنیادی اور ازلی قرار دیتی ہے اور اسے ختم کرنے کے حق میں نہیں۔ بقول گبریل مارسل(Gabriel Marcel):

"Being ..... is not a problem to be mastered and done with but a mystery to be lived and relived." (29)

اگر یہ وجود کو مسئلہ سمجھتی تو یقیناً علیحدگی کا حل تجویز کرتی، مگر اس کی رو سے یہ علیحدگی ہی ہے جو فرد کو بحیثیت فرد قائم کرتی ہے۔ علیحدگی کو کسی فلسفے، تاریخ یا دنیا کے کسی تصور کی رو سے ختم کیا جا سکتا ہے۔ مگر ہر تصور اور نظریہ کسی نہ کسی تناظر کا پابند ہے۔ اور ہر تناظر دوسرے تناظر سے وابستہ ہے (بعد ازاں دریدا نے اسے ایک دوسرے زاویے سے اہمیت دی) یوں مسلسل سوال اور پیہم ابہام ہے۔ معروض یا حقیقت سے فرد کی جدائی مسلّم ہے۔ یہ علیحدگی تنہائی کا باعث ہے۔ نہ اپنے اندر، نہ باہر کہیں کچھ ایسا نہیں جو انسان کی ازلی بدنصیبی کا چارہ کرے، مگر اسی تنہائی سے انسان پر انتخاب کی ذمہ داری آن پڑتی ہے۔ بقول ژاں پال سارتر:

"My freedom is the unique foundation of values. And since I am the being by virtue of whom values exist, nothing - absolutly nothing - can justify me in adopting this or that value or scale of values. As the unique basis of the existence of values, I am totally unjustifiable. And my freedom is an anguish at finding that it is the baseless basis of values."(30)

یوں وجودیت میں آفاقیت نہیں، اضافیت اور مقامیت ہے، مخصوص اور منفرد صورت حال ہے۔ قانون نہیں، عمل ہے۔ ضابطے کے بجائے تجربہ ہے۔ یہ فرد کو اپنی زندگی جینے اور اپنی اصل کو تحریر کرنے کا فلسفہ ہے۔ یہ فرد کو سطحیت، ابہام، دھند سے باہر آنے اور اپنی اصل کا تاریک، تنہا، سہا ہوا، افسردہ، اکتایا ہوا اور بے جواز چہرہ دیکھنے پر مائل کرتی ہے۔ نیز فرد کو

اپنے فیصلے خود کرنے اور ان فیصلوں کو ذمہ داری قبول کرنے کا اہل ثابت کرتی ہے۔

ان معروضات کی روشنی میں جدیدیت کے بنیادی مؤقف -انقطاع، علیحدگی، تنہائی، افسردگی، بے بسی، خوف، لغویت، خواہش مرگ، بے معنویت، انفرادیت، داخلیت - کی فلسفیانہ اساس کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اور دیکھا جا سکتا ہے کہ جدیدیت پر غالب اور محکم اثر وجودیت ہی کا ہے۔ وجودیت کو ملحوظ رکھے بغیر جدیدیت کی روح پوری طرح گرفت میں نہیں آتی۔ جدیدیت کے معنی و مقصد کو اس کے درست علمی تناظر میں سمجھنے والوں میں ایک اہم نام آل احمد سرور کا ہے۔ انہوں نے اردو جدیدیت کے بعض اہم عناصر کو مغربی ادب کی نقالی قرار دینے کے بجائے اس کی وسیع علمی اساس کی جستجو کی ہے۔ ان کی رائے میں:

> ''خواہش مرگ صرف آج کے ادب کا ایک انحراف نہیں، نہ سرمایہ دارانہ تہذیب کا ایک المیہ ہے بلکہ یہ حیاتیات کے ایک قانون، نفسیات کی بعض گرہوں اور بشریات کے اسرار کا ایک رمز ہے۔ چنانچہ آج کے ادب میں تنہائی، خواہش مرگ، علیحدگی (Alienation) کے جو عناصر ہیں، ان کے پیچھے دراصل فطرت انسانی کے ان سربستہ رازوں کا علم ہے جس پر مذہب، سیاست، اخلاق، تہذیب کے محدود تصور نے پردے ڈال دیے تھے۔ جدید ادب اسی لحاظ سے بہلاتا، سلاتا یا مست نہیں کرتا، وہ آدمی کو مرد بناتا ہے اور جیسا وہ ہے اسے سمجھنے کی اس میں صلاحیت پیدا کرتا ہے۔'' (۳۱)

گویا ان کی نظر میں جدیدیت کوئی فیشن نہیں، یہ اس علم و انکشاف کا نتیجہ ہے، جس نے عقائد کی ماورائیت اور توہمات کی دھند کو ہٹا کر، انسان پر اس کی اصل منکشف کی ہے۔ یہاں آل احمد سرور کا واضح اشارہ وجودیت کی طرف ہے، جس کے بنیادی مقدمات پر اوپر روشنی ڈالی جا چکی ہے- جدیدیت میں جس انقطاع اور انہدام کا اکثر ذکر ہوتا ہے، اس کی ایک وجہ تمام پرانے عقاید، فلسفے، اخلاق اور سیاست کے نظریات کا کھوکھلا ہونا اور ان سے

جدید انسان کا بے زار ہونا بھی ہے۔ اور یہ بے زاری پرانی دنیا پر احتجاج ہے اور ایک گہرے شعور کی پیداوار ہے۔

اس مقام پر ہندوستانی اور پاکستانی جدیدیت کے فرق پر ایک نظر ڈالنا مناسب ہے۔ ہر چند دونوں ممالک کے جدید ادب میں علیحدگی، تنہائی، داخلی اور باطنی عنصر کا ذکر موجود ہے، جو عالمی ادب کے اثرات کا نتیجہ ہے۔ مگر پاکستانی جدیدیت میں ثقافتی اور روحانی عنصر کا ذکر زیادہ ہوا ہے۔ شاید اس لیے کہ پاکستان میں آزادی کے بعد اپنی ثقافتی جڑوں کی تلاش۔ یہاں کے فرد کی داخلی مجبوری تھی، کچھ ہجرت کی وجہ سے اور کچھ پاکستان کے تہذیبی اور ثقافتی تشخص کے تعین کی خاطر۔ ہندوستان کا جدید فرد بھی گو ہجرت کے تجربے سے گزرا تھا، یوں جڑوں سے کٹنے کا مسئلہ اسے بھی درپیش تھا مگر سرحد کے دونوں طرف ہجرت کے محرکات اور معانی یکساں نہیں تھے۔ پاکستانی مہاجرین کی ہجرت آئیڈیالوجی کے تحت تھی، جبکہ بھارتی مہاجرین کے لیے یہ ایک سیاسی فیصلے کا نتیجہ تھی۔ چنانچہ اپنے قومی تشخص کی تلاش وہاں کے فرد کا مسئلہ نہیں بنا۔ ہندوستانی جدیدیت کے تنقیدی مباحث زیادہ تر علمی و فنی سطح پر ہوئے اور بڑی حد تک اینٹی ترقی پسند تھے۔ پاکستان میں بعض ناقدین نے ترقی پسند تحریک کو جدیدیت کی لہر خیال کیا ہے (اصولاً ترقی پسندی، ماڈرنزم کے بجائے ماڈرنٹی کی لہر ہے) مگر ہندوستان میں اسے جدیدیت کی مدِ مقابل سمجھا گیا اور اسے ''رشتے'' کے تحت معرضِ بحث میں لایا گیا ہے۔

ثقافتی تشخص اور اسی کی ذیل میں قومی طرزِ احساس پاکستان کی تنقیدی فکر کا ایک بنیادی مسئلہ تھا۔ مثلاً سجاد باقر رضوی نے لکھا:

> ''۱۹۴۷ء کے بعد کی اردو تنقید کا کوئی مفہوم صرف اس امر کے پیشِ نظر متعین ہوسکتا ہے کہ اس میں قومی طرزِ احساس اور اس طرزِ احساس کے پیشِ نظر تخلیقی ضرورتوں کو کس طرح اجاگر کیا گیا ہے۔'' (۳۲)

چنانچہ پاکستانی تنقید میں کلچر کے مباحث نہایت شدومد سے ہوئے۔ اس اعتراف میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ تنقید میں کلچر کی بحث کا سب سے بڑا محرک ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب ''اردو شاعری کا مزاج'' ثابت ہوئی تھی۔ اس کتاب میں اردو شاعری کی تین

اہم اصناف گیت، غزل اور نظم کے مزاج (اور نئی تنقیدی اصطلاح میں شعریات) کو برصغیر کے ثقافتی پس منظر میں متعین اور دریافت کیا گیا تھا۔ اس طرح اردو تنقید میں یہ تھیوری متعارف کروائی گئی تھی کہ ادب کے شعریاتی ضابطوں اور معنیاتی نظام کا تعین کلچر کرتا ہے۔ سو ادبی تجزیے میں کلچرل حوالے کو اوّلیت حاصل ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ ساختیات کا اساسی مؤقف بھی یہی ہے۔ بہرکیف پاکستان میں جدیدیت کے مباحث میں فرد کی ثقافت اور اجتماع سے وابستگی پر بالعموم زور دیا گیا۔ انور سدید کے مطابق:

''جدیدیت فرد کو اجتماع سے کاٹنے یا اس کو مشینی پرزہ بنا ڈالنے کے بجائے اس کی ذاتی اہمیت کو اجاگر کرتی ہے۔ اور فرد کی شخصی آزادی کا تحفظ کرتے ہوئے اسے معاشرے کا ذمہ دار رکن بننے کی تلقین کرتی ہے۔'' (۳۳)

ڈاکٹر سلیم اختر نے بھی ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے:

''جب تک جدیدیت اپنی سائیکی سے جنم نہیں لیتی، اس وقت تک اس کی جڑیں ادب اور فنون لطیفہ میں گہری نہیں ہوتیں۔'' (۳۴)

فتح محمد ملک نے جدیدیت کے اس پہلو کو بطور خاص سراہا ہے کہ اس تحریک نے مقامی الفاظ اور مقامی اصناف کو اپنایا ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ فتح محمد ملک کے خیال میں اس طور جدیدیت مغربی نقالی کے الزام سے بچ جاتی ہے۔ ''ہمارے جدت پسند ذہن کی علاقائی ادبیات کی جانب یہ پیش قدمی اس حکمت و تخیل کی بازیافت کا عمل ہے، جسے پیروئ مغربی کی دھن میں ہم گنوا بیٹھے ہیں۔'' (۳۵) اسی ضمن میں جیلانی کامران کے 'جدید تنقیدی مؤقف' کا ذکر بھی ضروری ہے۔ وہ ادب کی تفہیم کے عمل کو اس کے تہذیبی پس منظر سے منسلک کرتے ہیں:

''کسی ایک ادب کو دوسرے ادب کے حوالے سے جانچنا .... نقصان دہ ہے ...... علم تنقید کے سارے راستے معانی تک پہنچتے ہیں اور معانی تک پہنچنے کا راستہ ان تہذیبی منطقوں ہی سے گزرتا ہے جن کے درمیان معانی نے تخلیقی شکل و صورت اختیار کی ہے ...... پس

منظر کے بغیر معانی کی دریافت ممکن نہیں ہو سکتی۔''(۳۶)

جیلانی کامران نے یہی مؤقف اپنی کتاب ''نئی نظم کے تقاضے'' میں بھی اختیار کیا ہے۔ ''علامتیں اس لسانی پیکر (نظم) کو ایک طرح کا فکری جغرافیہ مہیا کرتی ہیں، جس کے ذریعے یہ لسانی پیکر اپنے لیے تہذیبی وطن حاصل کرتا ہے ...... تہذیبی وطن کے بغیر علامتوں کا مفہوم واضح نہیں ہو سکتا۔''(۳۷) جیلانی کامران تہذیبی منطقوں سے مراد عجمی اسلامی تہذیبی تناظر مراد لیتے ہیں، جو ان کے خیال میں اردو کے کلاسیکی ادب کی شعریات کو متعین کرتا ہے۔ یہ مؤقف پاکستانی، اسلامی ادب کی تحریک سے جڑا ہوا ہے اور جس کے علمبردار حسن عسکری سے لے کر سراج منیر ہیں۔ اصولی طور پر اس مؤقف میں کوئی خرابی نہیں کہ ادب کو اس کے تہذیبی تناظر میں ہی معرضِ فہم میں لایا جانا انسب ہے۔ مگر دوسرے زاویے سے دیکھیں تو یہ نقطۂ نظر تنقید کے منصب کو محدود بھی کرتا ہے کہ صرف تہذیبی تناظر پر اصرار اور بھروسے کا منطقی نتیجہ ادبی متن کو وجدانی قرار دینا اور تنقید کو تفہیم کے مترادف سمجھنا ہے۔ جبکہ تجزیاتی تنقید معنی در معنی کی جستجو کرتی ہے اور تہذیبی تناظر کے علاوہ مختلف علمی اور تنقیدی نظریوں کے فراہم کردہ تناظر کو بھی بروئے کار لاتی ہے۔ معنی آفرینی کے ضمن میں قاری کی رہنمائی کے لیے نظریہ سازی برحق مگر اس پر مخصوص معنی تک رسائی کی قدغن لگانا مستحسن نہیں۔

یہاں یہ سوال بجا طور پر اٹھایا جا سکتا ہے کہ نئے ادب میں علاقائی اور تہذیبی تناظر کے انسلاک کو کیا جدیدیت کا نام دیا جا سکتا ہے؟ جمالیاتی جدیدیت (ماڈرنزم) کے تین عناصر ہیں: فرد، تجربہ اور لمحۂ حاضر۔ جدید فرد سماج سے علیحدگی کو اپنی تقدیر ہی نہیں، ضرورت بھی خیال کرتا ہے کہ اسی کے ذریعے وہ اپنی شناخت کا تعین کرتا، اپنی زندگی کو خود اپنے زاویے، اپنی ذات کے پورے پوٹینشل کے ساتھ تجربہ کرتا ہے۔ اصولی طور پر وہ وراثت میں ملے نظریات اور ہیئتوں کو رد کرتا اور خود اپنے اندر سے ایک نیا وژن اور اس وژن کے اظہار کے لیے نئی ہیئتیں تخلیق کرتا ہے۔ یوں ماضی سے وہ مختلف سطحوں پر عدم تسلسل کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ پورے کا پورا لمحۂ حال میں ہوتا ہے۔ ان تصریحات کی روشنی میں علاقائی اور پرانے تہذیبی رویوں کو نئے ادب میں سمونا اور برتنا ایک نیا ادبی رجحان ہو

سکتا ہے، اسے مشرقی تنقید کی اصطلاح میں جدت کا نام بھی دیا جا سکتا ہے، جو روایت کی توسیع پر قانع ہوتی ہے۔ مگر اسے جدیدیت کے مغربی تصور کا مماثل سمجھنا مشکل ہے۔ مذکورہ نئے رجحانات کو جدیدیت سے موسوم کرنے پر ہی غالباً غلام حسین اظہر نے یہ اعتراض کیا تھا:

> ''پچھلے چند سالوں میں 'جدیدیت' کا ذکر...... ان حضرات نے بھی بطور فیشن خاص طور پر کیا ہے جو جدید لبادے اوڑھنے کے باوجود آستینوں میں بتانِ عہدِ عتیق لیے ہوئے ہیں۔ وہ بات جدید نظم کے تقاضوں کی کرتے ہیں لیکن احیا ابنِ عربی کی فکر کا چاہتے ہیں یا میکانکی زندگی کی مذمت کرتے ہوئے نانک اور بلھے شاہ کو اپنا روحانی اور جذباتی راہنما بنا لیتے ہیں۔''(۳۸)

اصل یہ ہے کہ جدیدیت احیا کے برعکس انحراف کی قائل ہے۔ سطحی نظر میں احیا اور انحراف میں فرق مشکل ہوتا ہے کہ دونوں روشِ عام سے ہٹے ہوئے ہیں۔ مگر احیا گم شدہ کی بازیافت ہے، جبکہ انحراف ایک نئی یافت کا پیش خیمہ ہے۔ چنانچہ احیا پر اکثر جدیدیت کا گمان ہوتا ہے۔

○

جدیدیت اپنے بیشتر منطقی مضمرات اور اُن مضمرات کی بعض متشدد صورتوں کے ساتھ لسانی تشکیلات والوں کے ہاں ظاہر ہوئی۔ اس گروہ نے ماضی قریب اور بعید کی جملہ ادبی، فکری اور لسانی روایات سے کامل انقطاع کا اعلان کیا۔ بغاوت کو اپنا شعار اور اجتہاد کو اپنا مسلک قرار دیا۔ خود کو ایک ''نافرماں بردار نسل کے طور پر پیش کیا جو اپنے آبا کے امیج میں زندہ رہنے کے بجائے اپنا ہیولیٰ خود تیار کرتی ہے۔''(۳۹) نہ صرف اپنی نافرمانی پر اظہارِ تفاخر کیا بلکہ اسے اپنی زندگی خود جینے، خود تجربہ کرنے، خود لذت و اذیت کا مفہوم جاننے، سارے دکھ سکھ کو خود اپنی روح پر جھیلنے کے لیے ناگزیر بھی قرار دیا۔ چنانچہ تمام مروّج و مقبول فکری سانچوں اور اسالیب کی توڑ پھوڑ میں باغیانہ سرگرمی دکھائی۔ اور نئے سانچوں اور نئے اسالیب کی تخلیق کے ضمن میں فرد پر غیر معمولی بھروسا کیا۔

"وہ (نیا شاعر) خود خالق ہے، اس لیے کسی اصول کے آگے سجدہ ریز نہیں۔ سب چیزوں پر اس کی حقیقت کا سایہ ہے ...... خلقتِ شعر کا ایک ہی بڑا اصول ہے اور وہ ہے شاعر ...... ہمارے نزدیک شعری مواد کا مکمل احاطہ صرف شاعر کی وسیع شخصیت ہی کر سکتی ہے نہ کہ شعر کی تاریخ یا پچھلے شعرا کے تجربے سے نکلے ہوئے اصول اور ان کی تدوین۔" (۴۰)

اس گروہ کے فوری مدّ مقابل ترقی پسند اور 'جدیدیت پسند' تھے۔ وہ 'جدیدیت پسندوں' کی جمالیت پرستی اور ترقی پسندوں کی عقلیت پسندی دونوں کے مخالف تھے مگر انہوں نے جو مؤقف اختیار کیا وہ دراصل جدیدیت پسندوں کی توسیع تھا۔ چنانچہ جدیدیت سے ان کی بغاوت کا نعرہ فقط اپنی الگ شناخت قائم کرنے اور اپنی انفرادیت کو تسلیم کرانے کی پوشیدہ غرض رکھتا تھا۔ وگرنہ وہ جدیدیت پسندوں کی مانند ہی لمحۂ حاضر کو اہمیت دیتے تھے۔ اور وجودی فلسفے کے زیر اثر زندگی کی ساری ذمہ داری اپنے کاندھوں پر لیتے تھے۔ ان کے لیے زیست خود تجربہ تھی اور وہ اپنی نجات کسی مفروضے میں تلاش نہیں کرتے تھے، بلکہ انتخاب کو زندگی بنا کر اسے مقدر کے طور پر قبول کرتے تھے۔(۴۱) یوں وجودیت کے گہرے اثرات لسانی تشکیلات والوں نے ہی قبول کیے۔ آئیڈیالوجی اور فارمولے سے بے زاری جدیدیت نے ہی سکھائی تھی۔ کیونکہ جدید فرد کے سامنے اور اس کے 'اندر' جو زندگی تھی وہ اتنی شدت سے اسے اپنی طرف متوجہ کرتی اور اپنی انفرادیت کا احساس ابھارتی تھی کہ اس کا صرف تجربہ ہی کیا جا سکتا تھا۔ چونکہ ان لوگوں نے ترقی پسندوں اور 'جدیدیوں' دونوں کو رد کرنے کا اعلامیہ جاری کیا تھا، اس لیے ان کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ وہ اپنی انفرادیت کو کن خطوط پر استوار کریں۔ انفرادیت کا محض دعویٰ بے معنی اور بے جواز ہے اگر انفرادیت کے 'منفرد' خدوخال اور ان کی جمالیاتی/فلسفیانہ اساس کو پیش نہ کیا جائے۔ لسانی تشکیلات والوں نے اپنی انفرادیت کو 'نئی لسانی تشکیل' سے موسوم کیا۔ اپنی انفرادیت کا مدار شعر و افسانہ کی نئی لغت پر رکھا اور نئی لغت کی تعمیر کے لیے موجود شعری اسالیب او زبان کی نحوی ترتیب کی تخریب کو لازم سمجھا۔ وزیر آغا نے لکھا ہے کہ ان

سے پہلے یہی تحریک ۱۹۴۰ء میں انگلستان میں ڈلن تھامس (Dylan Thomas) چلا چکا تھا (۴۲)۔ ڈلن تھامس نے زبان کی گرامر اور نحویات (Syntax) میں انقلابی تبدیلی کا پرچار کیا تھا۔ جیمز جوائس اسی سے متاثر تھا، جس کا حوالہ بطور سند کے، نئی لسانی تشکیل والے بھی اپنے مؤقف کے حق میں لاتے ہیں۔ بایں ہمہ نئی لسانی تشکیلات والوں کے اساسی مؤقف پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ گو اس 'تحریک' میں صفدر میر، اختر شیخ، عباس اطہر اور انیس ناگی وغیرہ شامل تھے مگر اس ضمن میں بنیادی ''نظریہ سازی'' کا کام افتخار جالب نے کیا۔ لہٰذا ان کے خیالات پر ایک نظر ڈالی جاتی ہے۔

سب جانتے ہیں کہ ترقی پسندوں نے مواد پر اور جدیدیت پسندوں نے ہیئت پر زور دیا۔ لسانی تشکیلات والوں نے اسے انتہا پسندی اور بحران سے تعبیر کیا اور موضوع اور صیغۂ اظہار کی تقسیم کو ہی رد کیا۔ اور کہا کہ ''لسانی تشکیلات ان (مواد و ہیئت) پر حاوی اور ان سے ماورا وہ کلی صداقت ہیں جس کے حصے بخرے نہیں کیے جا سکتے۔'' (۴۳) یوں ادب کو لسانی تشکیلات کا نام دیا۔ گویا اسے ایک ایسی ادبی تھیوری کے طور پر پیش کیا، جو ادب کے جمالیاتی، ہیئتی اور معنیاتی مسائل کی پوری وضاحت کر سکتی ہے۔

افتخار جالب کے خیال میں ''لسانی تشکیلات میں الفاظ بطور اشیا جلوہ گر ہوتے ہیں، اشیا کی نمائندگی نہیں کرتے۔'' (۴۴) گو یہ خیال نیا نہیں ہے۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں لفظ کو معنی پر فوقیت دی گئی ہے۔ اور روسی ہیئت پسندوں نے بڑی حد تک اور نئی تنقید والوں نے کسی حد تک یہی مؤقف اختیار کیا تھا، آرٹ کو اس کی ہیئت اور لسانی تشکیل کے حوالے سے سمجھا تھا۔ تاہم اس ضمن میں افتخار جالب کا استدلال یہ ہے کہ اگر لفظ اشیا کی نمائندگی کریں، یعنی قائم بالذات نہ ہوں تو گویا ان کے ساتھ متعدد تلازمات وابستہ ہو جاتے ہیں، حسن اور قبح کے، غلط اور صحیح کے، مناسب اور نامناسب کے۔ یہ معنوی تلازمات پہلے سے طے شدہ تصورات ہیں اور عمومیت کے حامل ہیں۔ ایسے میں نیا شاعر اپنے انفرادی تجربے اور آزادی کا مظاہرہ کیونکر کرے؟ لہٰذا زبان کی نحوی ترتیب کو توڑنا اور نئی ترتیب قائم کرنا ضروری ہے (کہ یہ ترتیب ہی تصورات قائم کرتی ہے) اور اسی صورت میں لفظ کی شیئت کا اثبات ہوتا ہے۔ لفظ کی شیئت زبان کی ٹھوس جسمیت کا انکشاف کرتی ہے اور عمومیت کی

بجائے تخصیصی معنویت کی راہ کھولتی ہے۔ یعنی لفظ کی شیئت میں جو تخصیص ہے وہ جب قاری پر منکشف ہوتی ہے تو استعاراتی سرگرمی کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ پرسپشن اور کنسپشن یکجا ہو جاتے ہیں۔ علاوہ ازیں لفظ اگر اپنی شیئت سے محروم ہو تو وہ ایک منطقی امر ہے جبکہ ''شعر وادب کا تصور منطقی قضیوں سے تعرّض نہیں کرتا۔ منطقی قضیّے کی تصدیق باہر ہوتی مگر مابعدالطبیعاتی اور ادبی قضیّے کی تصدیق باہر نہیں ہو سکتی۔'' (۴۵) لفظ کو اس کے منطقی اور مروّج معنی میں برتیں تو پھر یہ ادبی قضیّہ نہیں بنے گا۔ چنانچہ جملے کی نحوی ترتیب کو توڑنا لازم ہے۔

اس 'تھیوری' میں یہاں تک تو کوئی عیب نہیں کہ ادب میں لفظ اور معنی، مواد اور ہیئت کی دوئی نہیں ہوتی اور لفظ نمائندگی کے برعکس اپنا وجودی احساس دلاتا ہے اور ادب کسی پیغام کی ترسیل کے بجائے ایک تجربے کی صورت خود کو پیش کرتا ہے اور یہ بھی درست ہے کہ ادبی صداقت کی تصدیق خود ادب کے اندر سے، اس کی 'فارم' سے (یا شعریات) ہوتی ہے۔ اور یہ بھی بجا کہ لفظ کو نیا معنوی سیاق وسباق مہیا کرنا احسن ہے، مگر کیا اس سارے عمل کے لیے لسانی توڑ پھوڑ کے بغیر چارہ نہیں؟ نئی تنقیدی تھیوری کی رو سے دیکھیں تو زبان جن نشانات کا نام ہے، انہیں سماجی کنونشنز اور ثقافتی اتفاق رائے متعین کرتے ہیں۔ لہٰذا لسانی توڑ پھوڑ کا مطلب اسی تمام سماجی اور ثقافتی نظام کی شکست و ریخت ہے، جس کے اندر اور جس کی رو سے زبان وجود میں آتی اور معنی کی ترسیل کرتی ہے۔ اور جب یہ نظام ہی مسمار کر دیا جائے تو نہ زبان باقی رہے گی اور نہ ہی کسی تجربے کی تشکیل و ترسیل ممکن ہو گی۔ تاہم ساختیاتی لسانیات یہ ضرور کہتی ہے کہ لسانی نشانات کے اندر انحراف کی کچھ صورتیں ہوتی ہیں۔ لفظ کے متعین معنی سے انحراف ممکن ہوتا ہے، مگر یہ انحراف لفظ کے ابتدائی معنی کی اساس پر ہی ہوتا ہے۔ تمام علامتیں دال اور مدلول کے غیر منطقی اور بلا جواز رشتے کو اساس بنا کر مگر ایک منطقی عمل کے ذریعے وجود میں آئی ہیں۔ اور ہر علامت لفظ کے لغوی معنی سے اوّلاً انحراف اور آخراً توسیع ہے۔ مگر لسانی تشکیلات والوں نے علامت سازی سے زیادہ لفظ کو اس کے لغوی معنی سے نجات دلانے پر زور دیا*۔ یوں

* حال ہی میں ''لسانی تشکیلات اور قدیم بنجر'' نامی کتاب میں افتخار جالب نے ساختیاتی لسانیات کی طرف توجہ کی ہے۔

ان کی جدیدیت (جسے بعض لوگوں نے جدیدیت کے فارورڈ بلاک کا نام بھی دیا) انحراف، بغاوت، شکست و ریخت سے انہدام سے عبارت تھی اور جس 'تعمیر' اور تشکیل کا ایک دھندلا سا تصور رکھتی تھی، اس کی نوعیت یکسر انفرادی تھی، ایک ایسی انفرادیت جو اجتماعیت اور سماجیت کی ضد ہے اور اس سے باہر ہے۔

O

اسلوب کے تازہ، استعاراتی، علامتی، تجریدی اور شخصی ہونے کا ذکر دیگر جدیدیت پسندوں نے بھی کیا مگر اس کے ساتھ بعض فنی ضابطوں کو مستلزم کیا۔ وزیر آغا کے بقول:

''ہر لفظ یا امیج کے ساتھ اس کا ایک روایتی معنی یا تصویر بندھی ہوتی ہے، جو اس کے تعاقب میں بڑھی چلی آتی ہے۔ جب تخلیق کار تخلیق کے منوّر لمحے تلے آ کھڑا ہوتا ہے تو یہ روایتی تصویر یا معنی منہدم ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد جب تخلیق کار آگے بڑھتا ہے تو امیج یا لفظ کو ایک نئی تصویر یا معنی مل جاتا ہے، ایک ایسا معنی جو اس کا تعاقب نہیں کرتا بلکہ اسے راستہ دکھاتا ہے اور نئے نئے امکانات سے اسے آشنا کرتا ہے۔ یہ علامت کی ابتدا ہے۔'' (۴۶)

یعنی تخلیقی عمل لفظ سے پہلے سے منسک معنی کو پگھلا کر اسے نئی شکل دیتا ہے۔ گویا اصل اہمیت تخلیقی عمل کو حاصل ہے۔ یہی بات دوسرے ڈھنگ سے گوپی چند نارنگ نے کہی ہے:

''صرف شدید طور پر تخلیقی تناؤ (Tension) میں جکڑا ہوا ذہن ہی استعاراتی و تمثیلی وسائل کو فنی اعتبار سے اطمینان بخش طریقے پر برت سکتا ہے۔'' (۴۷)

دوسرے لفظوں میں اگر تخلیق کار ایک حقیقی تجربے سے گزر رہا ہے؛ اپنے عصر کو اور زندگی کو، زندگی کے الم و لذت کو اپنی ہڈیوں کے گودے میں اترا ہوا محسوس کر رہا ہے؛ اس کا باطن اتھل پتھل ہو رہا ہے؛ ہونے اور نہ ہونے کے بیچ کی کوئی ناقابلِ بیان کیفیت اس پر طاری ہے تو لفظ کی معنوی توسیع اور علامت سازی کا عمل از خود انجام پا جاتا ہے۔ تجربے کی برتی

رو لفظ کی قلب ماہیت کر ڈالتی ہے۔ اردو میں جن جدیدیوں کو ناکام قرار دیا گیا یا جن پر فیشن، تقلید اور سطحیت کے الزامات عائد ہوئے، ان کے ہاں تخلیق کا منور لمحہ، یا 'شدید تخلیقی تناؤ' موجود نہیں تھا۔ شاید وہ محض چیخ کر اپنے وجود کا اعلان کرنے کو کافی سمجھتے تھے۔ چیخ جو مروجہ زبان سے بے نیاز ہوتی ہے۔ مگر وہ اپنے اندر کی تاریک تہوں سے ابھرنے والی کراہوں اور لخت لخت باطن سے ٹوٹ ٹوٹ کر نکلتی ہوئی سسکیوں کو تخلیقی ڈھب سے پیش کرنے پر متوجہ نہیں تھے۔

O

جدیدیت نے شخصی تجربے، انفرادی لہجے اور ذاتی اسلوب کی اہمیت پر بطور خاص زور دیا۔ ہر چند انفرادی اسلوب کی تخلیق کا احساس اور آہنگ ہر تخلیق کار کے ہاں سدا موجود ہوتا ہے۔ کلاسیکی ادب میں جسے جدت کا نام دیا جاتا ہے، اس میں بھی انفرادی طرزِ ادا پر اصرار موجود تھا۔ مگر جدت اور جدیدیت میں (اسلوب کے ضمن میں) یہ فرق بھی ہے کہ جدت روایت کے اندر اور تحت رہتی ہے، جبکہ جدیدیت روایت سے انقطاع پر مائل رہتی ہے۔ چنانچہ جدت کی رو سے انفرادی اسلوب روایت کے مخفی امکانات کی دریافت اور روایت کی توسیع کا موجب ہوتا ہے مگر جدیدیت میں انفرادی اسلوب بالکل نیا، شخصی اور 'اورجنل' ہوتا ہے۔ جدت میں ایک حد تک شخصیت کی نفی جبکہ جدیدیت میں شخصیت کا اثبات اور اثبات پر اصرار ہوتا ہے۔ اسلوب کے ضمن میں جدیدیت کے اس رویے کی وجہ سے ہی ابلاغ و ترسیل کے مسائل نے جنم لیا۔ جب تک روایت سے وابستگی قائم تھی تو تخلیق کار اور اس کے متن سے قاری کی ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی بھی موجود تھی۔ چنانچہ ابلاغ کا مسئلہ بھی زیر بحث نہیں آیا تھا۔ مگر جب روایت سے انحراف ہوا تو تخلیق کار اور اس کے متن سے قاری کی ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی بھی موجود تھی۔ چنانچہ ابلاغ کا مسئلہ بھی زیرِ بحث نہیں آیا تھا۔ مگر جب روایت سے انحراف ہوا تو تخلیق کار اور قاری دو الگ الگ ذہنی اور تفہیمی منطقوں میں خود کو محسوس کرنے لگے۔ اس صورتِ حال کو تخلیق کار اور قاری دونوں کے زاویے سے دیکھا گیا۔ جو نقاد جدیدیت کے علمبردار تھے انہوں نے جدید تخلیق کار کے دفاع میں لکھا:

''جب اس نے (جدید تخلیق کار) کائنات کو سمجھنے یا سمجھانے کی کوشش چھوڑ کر اپنی ذات کے عرفان کی کوشش کی ...... تو اسے ایسی زبان کی ضرورت نہ رہی جو اپنی ذات سے باہر دیکھنے والے شعرا کے واضح اظہار کے لیے کافی تھی۔ مگر اس محشر خیال کی ترجمانی سے قاصر تھی۔ اس کے لیے کبھی سرریلزم کے ذریعے وجدان کے سرچشموں تک کوشش ہوئی، کبھی علامتی اظہار کی ...... اس علامتی اظہار میں نہ صرف اساطیری سرمائے سے کام لیا گیا بلکہ نئے Myth بھی ایجاد کیے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ عام پڑھنے والوں میں یہ طرز مقبول نہ ہو سکا، مگر جدید شاعری کا یہ نمایاں میلان اس لیے بن گیا کہ اس میں شاعر کی روح کے ریگستان میں سفر کی ہر منزل اور ہر موڑ کا اس طرح گہرا احساس دلانا ممکن ہو گیا اور پھر زبان کو بھی اس اظہار کے ذریعے نئی وسعتیں، گہرائیاں او امکانات ملے۔''(۴۸)

مگر جو حضرات تخلیق کار اور اس کے عرفانِ نفس و تجزیۂ ذات سے زیادہ ادبی متن کی ترسیلیت میں عقیدہ رکھتے تھے، تخلیق کار کی شخصیت سے زیادہ سماج اور اس کے مقاصد کو اہمیت دیتے تھے، انہوں نے اس مسئلے کو قاری کے زاویے سے دیکھا۔ زاویے کی تبدیلی سے مسئلے کی نوعیت ہی بدل گئی۔ انہوں نے علامتی اظہار کو یا تو تخلیق کار کے عجزِ اظہار پر محمول کیا یا اسے ایک ایسی مریضانہ داخلیت قرار دیا جو زبان کے سماجی ذریعۂ اظہار ہونے کی صداقت کو سمجھنے سے قاصر ہوتی ہے۔ ظاہر ہے یہ اعتراضات ترقی پسندوں نے کیے، جو جدیدیت کے مخالف کیمپ میں تھے۔ ممتاز حسین کے بقول:

''وہ جدیدیت کا نام بے بسی، بے چارگی، عرفانِ ذات، کائناتی بے چارگی، شدید قسم کی انفرادیت اور داخلیت زندگی کی معنویت کو دیتے ہیں، ماڈرنیٹی کی توہین ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک مریضانہ رومانیت کا شکار ہیں۔''(۴۹)

مگر پیش نظر رہے کہ ترقی پسندوں کے ہاں 'قاری' کلاسیکی روایت کا امین قاری نہیں، جو ادب کی جمالیات کا کلاسیکی تصور رکھتا ہے۔ ترقی پسند بھی اس روایت کے مخالف تھے، اسے اشرافیہ کی روایت اور جاگیردارانہ نظام کی شاخ قرار دیتے تھے۔ ان کے ہاں یہ 'قاری' نئے سماج کا استعارہ ہے۔ جس تک ترقی پسند اپنا پیغام پہنچانا چاہتے اور اس کی فکری راہنمائی کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے سماجی شعور میں اس تاریخی معاشی شعور کو ایزاد کرنا چاہتے ہیں، جو انہوں نے مارکسی فلسفے سے اخذ و قبول کیا ہے۔ چنانچہ وہ ادب میں ابہام، علامت اور ایسے استعاروں کے استعمال کو ناروا گردانتے تھے، جن کی تفہیم میں عام قاری کو دقت ہوسکتی تھی۔ جدیدیت پسند بھی اپنے تجربے کی ترسیل چاہتا تھا مگر اسے مجمع سے دلچسپی نہیں تھی۔ وہ جس پیچیدہ اور گہرے تجربے سے دوچار تھا، اس کے پیش نظر وہ ایک ایسے قاری کا خواب دیکھتا تھا جو غیر روایتی شرکت اور ارتکاز کے ساتھ اس تجربے کو Share کرے۔ اور ایسا قاری بالعموم موجود نہیں تھا۔ جدید تخلیق کار کو قدم قدم پر احساس ہوتا رہا کہ اس کے مخاطب وہ ہیں جو ۱۸ویں اور ۱۹ویں صدی کے ذہنی ماحول میں سانس لے رہے ہیں۔ چنانچہ جدیدیت پسندوں نے اپنے تجربے کے جواز اور معنویت پر، اظہار اور ابلاغ کے فرق پر، روایتی علامت (نشان) اور شخصی علامت کے امتیاز پر تفصیل سے لکھا تاکہ نیا قاری پیدا کیا جاسکے یا پرانے قاری کی تربیت کی جاسکے۔ جدیدیت سے قبل تخلیق کار کو اپنے تجربے کے جواز کو ثابت کرنے کی ضرورت پیش نہیں آئی تھی۔ روایت کے اندر ہی تجربے کا جواز موجود تھا۔ جدیدیت پسندوں نے اپنی اپنی کوشش کو اجتہاد سمجھ کر جاری رکھا جو وہ بیک وقت کلاسیکی روایت کے فرسودہ علامتوں اور حقیقت نگاری کی خطابت کے خلاف کر رہے تھے۔

نئے قاری کی تلاش یا پرانے قاری کی تربیت کی خاطر ہی جدید نظموں کے تجزیوں کا سلسلہ پہلے میراجی نے حلقہ اربابِ ذوق میں اور بعدازاں ڈاکٹر وزیر آغا نے ''ادبی دنیا'' اور پھر ''اوراق'' میں شروع کیا۔ یہاں یہ بات پیش نظر رہے کہ بالعموم جدید نظم یا بعد میں علامتی اور تجریدی افسانے کو ہی اپنی معنویت کا جواز پیش کرنے کی ضرورت لاحق ہوئی، غزل اور ناول کو نہیں۔ غزل میں انحراف اور انقطاع کی گنجائش ہمیشہ سے محدود رہی ہے (شاید اسی بنا پر جدیدیت پسندوں نے نظم کے مقابلے میں غزل کو کم اہمیت دی)

جدیدیت کی تحریک اپنے ساتھ نئی اصناف بھی لائی، جن کی روایت پہلے سے موجود نہیں تھی۔ روایت کی عدم موجودگی اور روایت سے انقطاع نے ہی قاری کا مسئلہ پیدا کیا۔ اور اب جس قاری کی تلاش شروع ہوئی، اس کے لیے اسی وسیع ادراک اور پیچیدہ تجربات کو لازم سمجھا گیا، جن کا حامل خود نظم گو ہے۔

''آج کی شاعری کا مطالعہ اور اس پر رائے زنی کے لیے زبان و بیان کے بندھے ٹکے اصولوں سے ...... واقفیت یا چند نظریوں کا کتابی اور اخباری علم ہی کافی نہیں، خود قاری اور نقاد کے لیے زندگی کے لاتعداد تجربوں میں شمولیت اور ادراک و احساس ضروری ہو گیا ہے۔''(۵۰)

جدید ادب کے قارئین کم تو ضرور ہوئے، مگر اس مختصر جماعت کی ذہنی سطح بلند اور جمالیاتی تجربے کی تہوں اور ماٰخذ کو کھنگالنے کی اہلیت بہر حال زیادہ تھی۔ اور یہ قاری ادبی متن کے ضمن میں اپنے ردِ عمل کو محض واہ یا سبحان اللہ کے ذریعے ادا کرنے کو متروک عمل قرار دیتا ہے۔ یہ متن کی پیچیدہ ساخت کو کھولنے کی سعی میں خود اپنے باطن کے منکشف ہونے کے نایاب تجربے سے گزرتا ہے۔ جدیدیت میں ہی پہلی مرتبہ تنقید کو تخلیقِ مکرّر کا نام دیا گیا۔ یعنی یہ کہا گیا کہ ادب پارے کے مطالعے میں قاری بھی ویسے ہی تخلیقی عمل سے گزرتا ہے، جس سے تخلیق کار، متن کی تخلیق کے دوران میں گزرتا ہے۔

O

اب ایک نظر ان اعتراضات پر جو جمالیاتی جدیدیت پر اٹھائے گئے۔ یہ اعتراضات دو سمتوں سے آئے۔ ترقی پسندوں کی طرف سے اور روایت پرستوں کی طرف۔ آخرالذکر کی سربراہی حسن عسکری کے ہاتھ میں تھی۔

جیسا کہ پہلے ذکر ہو چکا ہے، ترقی پسند بھی خود کو جدید اور اپنی تحریک کو 'جدیدیت' سے موسوم کرتے ہیں۔ یہاں ان کے پیشِ نظر ہمہ گیر جدیدیت (ماڈرنیٹی) اور جمالیاتی جدیدیت (ماڈرنزم) کے بعض منتخبہ اوصاف ہوتے ہیں۔ ان اوصاف کو وہ مارکسی تھیوری کی مرکزیت میں ضم کر دیا جاتا ہے۔ یوں اکثر اوقات وہ مذکورہ اوصاف کو ان کے

تناظر سے الگ کرنے میں کوئی حرج نہیں دیکھتے۔ دوسری طرف وہ جمالیاتی جدیدیت سے اپنی ترقی پسندانہ جدیدیت کو برابر ممیز کرنے میں بھی کوشاں رہتے ہیں۔ اور اس کوشش کا مقصد فقط جدیدیت اور ترقی پسندی میں خطِ امتیاز کھینچنا نہیں ہوتا بلکہ جمالیاتی جدیدیت کو یکسر مسترد کرنا ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں کی طرف سے جدیدیت کو خطرناک اور ضرررساں قرار دینے میں ذرا تامل محسوس نہیں کیا گیا۔ اس ضمن میں ان کا رویہ ادعائیت اور کٹھ ملائیت کا رہا ہے۔ علمی بردباری، وسیع النظری اور ادبی مسائل کو ان کے درست علمیاتی تناظر میں سمجھنے کے رویے کا فقدان رہا ہے۔ حالانکہ ان کی مخالفت کا اصل ہدف رجعت پسند تھے۔

ترقی پسندی اور جدیدیت میں یہاں تک تو مماثلت ہے کہ دونوں میں روایت سے انحراف اور تجربے کی آزادی پر زور دیا گیا، نیز دونوں نے لمحۂ موجود (صنعتی سماج) کو اہمیت دی۔ مگر یہ مماثلت ظاہری ہے۔ دونوں میں اصل فرق لمحۂ موجود کی تعبیر میں ہے۔ اور یہ فرق اس لیے پیدا ہوا کہ دونوں کے پاس تعبیر کے لیے علم کے وسائل، تجزیے کے طریقے اور زاویہ ہائے نظر مختلف ہیں۔ ترقی پسندوں کے پاس مارکس اور اینگلز کے مادی معاشی نظریات ہیں، سابق سوویت یونین کی سوشلسٹ حقیقت نگاری کا 'فلسفہ' ہے۔ جبکہ جدیدیت پسندوں کی دسترس میں وجودیت، فرائیڈیت، ژنگ کے نظریات، ہندی عجمی اسلامی کلچر کی بصیرتیں اور بعض دیگر طبعی اور سائنسی علوم کے اکتشافات ہیں۔ چنانچہ ترقی پسندی آئیڈیالوجی اور طے شدہ نظریے کی علمبردار ہے اور ایک ہی رخ میں اور ایک ہی رخ سے دیکھنے پر مجبور ہے۔ مگر جدیدیت علمی وسائل کی کثرت کی وجہ سے آئیڈیالوجی اور فارمولہ سازی سے بے زار ہے اور اس کی ایک سے زائد سمتیں ہیں۔ تاہم بحیثیت مجموعی ترقی پسندی مادیت، سماجیت، خارجیت، عقلیت اور حقیقت نگاری کو اہمیت دیتی اور جدیدیت فرد، باطن، ذات، روح، تخیل، کشف اور مثالیت پسندی کی طرف جھکاؤ رکھتی ہے۔ شاید اصل بات یہ ہے کہ جدید فرد جب وجودیت اور جدید نفسیات کی راہنمائی میں اپنے باطن میں اترتا ہے تو خود کو بے بسی، تنہائی، بے چارگی میں مبتلا پاتا ہے۔ مگر ساتھ ہی وہ ذاتِ انسانی کی گہرائیوں اور وسعتوں سے بھی آشنا ہوتا ہے، کہیں قدیم پراسرار منطقوں

میں پہنچتا ہے تو کہیں نئی مابعدالطبعیاتی سرزمینوں پر پاؤں رکھتا ہے۔ مگر جب یہی جدید فرد اپنے تجزیۂ ذات میں تاریخی مادیت اور جدلیاتی مادیت کے حربوں کو بروئے کار لاتا ہے تو اسے اپنا وجود اس وسیع سماجی کل کا ایک حصہ نظر آتا ہے، جو ایک مخصوص تاریخی عمل سے گزرنے کے بعد وجود میں آیا ہے۔ چنانچہ اس کے وجود کی تمام تر ذمہ داری، اس تاریخی عمل پر ہے اور چونکہ اس تاریخی ارتقائی عمل کو سمجھا جا سکتا ہے، لہٰذا اسے بدلا بھی جا سکتا ہے اور فرد اپنی حالت پر سوگوار ہونے کی بجائے امید، کوشش اور رجائیت سے کام لے سکتا ہے۔ ترقی پسندوں کے درج ذیل اقتباسات میں کہیں واضح اور کہیں بین السطور یہی باتیں کہی گئی ہیں:

> ''جو لوگ جدیدیت کو ایک تاریخی لزوم کی حیثیت سے ارتقا کی ایک منزل قرار دیتے ہیں، ان کے لیے یہ تبدیلی کے ایک وسیع عمل کا ایک جز ہے، جو کسی اور تبدیلی کے لیے راہ ہموار کرتا ہے، جو کسی گزری ہوئی تبدیلی کا نتیجہ ہے اور کسی آنے والی تبدیلی کا سبب ...... (ترقی پسندی) انسان کے شعوری عمل کی اہمیت اور تغیر کے اسباب کی مادی اور سماجی نوعیت پر زور دیتی ہے۔''(۵۱)
>
> ''...... شعورِ ذات اصل میں سماجی شعور ہے، کیونکہ انسان نے شعورِ ذات سماجی زندگی کے عمل سے حاصل کیا ہے۔''(۵۲)
>
> ''خالص نوعی حیثیت کا فرد اب دنیا میں کہیں نہیں ملتا، وہ جہاں کہیں بھی ہے، اپنے سماجی حالات کا نتیجہ ہے ...... انسان کا دکھ انسانی صورتِ حال کی آگہی کا دکھ ہے۔''(۵۳)

ترقی پسندانہ نظریہ انسانی ذات میں کوئی مستقل جوہر نہیں دیکھتا۔ وجودیت بھی یہی کہتی ہے، مگر فرق یہ ہے کہ ترقی پسند ہر انسانی کیفیت اور باطنی واردات کو سماجی صورتِ حال سے منسلک کرتے ہیں جبکہ وجودی نظریہ انہیں ایک وسیع تر انسانی صورتِ حال سے وابستہ کرتا ہے۔ یوں ایک کا تناظر محدود اور دوسرے کا وسیع ہے۔ چونکہ ترقی پسندانہ نظریہ ہر بات کی علت مادی معاشی منطقے میں تلاش کرنے کا عادی ہے، اس لیے تمام داخلیت

پسند نظریات (جن پر جدیدیت نے انحصار کیا) کو سرمایہ دارانہ نظام کا ''عطیہ'' خیال کیا جاتا ہے۔ ممتاز حسین کے لفظوں میں:

> ''یہ تنہائی اور کائناتی بے چارگی، زندگی کی مہملیت اور بے بسی جو وہ محسوس کرتا ہے، اس سرمایہ دارانہ نظام کا عطیہ ہے، جس نے اسے نہ صرف دوسروں سے بلکہ اپنی تخلیق اور اپنی محنت سے بھی بیگانہ بنا رکھا ہے۔'' (۵۴)

ڈاکٹر محمد علی صدیقی کے خیال میں بھی یہ جدید داخلیت پسند فلسفے جو لایعنیت، منفیت، نراجیت، ژولیدہ فکری، ذہنی سہل انگاری، زوال آمادگی (یہ سارے القابات صدیقی صاحب کے دیے ہوئے ہیں) پر منتج ہوتے ہیں، ایک وسیع تر بین الاقوامی مہم کا حصہ ہیں جن کا مقصد یہ ہے کہ ترقی پذیر ممالک سے زندگی کا سارا رومانس نچوڑ لیا جائے۔ نمو اور افزائش کی کونپلوں کو بادِ صرصر سے جھلسا دیا جائے (۵۵)۔ چنانچہ ترقی پسند حضرات جس شدت سے سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف جدوجہد کرتے ہیں، اسی جذباتی قوت کے ساتھ وہ ''جدیدیت کی مریضانہ روش'' کے خلاف جہاد بھی فرضِ عین سمجھتے ہیں۔

اردو کے ترقی پسند نقادوں کو ''آرتھوڈاکس'' قرار دیا جا سکتا ہے۔ جو اساس (Base) اور بالائی ساخت (Super Structure) میں براہِ راست رشتے کے قائل ہیں۔ چنانچہ وہ ہر قسم کی صورتِ حال کو تاریخی معاشی نظام (Base) کا نتیجہ گردانتے ہیں۔ لہٰذا ان کا جدیدیت کو منفی اور مریضانہ قرار دینا امر واقعہ نہیں، ان کی مخصوص نظریاتی جہت سے زندگی کو دیکھنے کا نتیجہ ہے۔ حالانکہ خود مارکس اور اینگلز نے ادب اور فنونِ لطیفہ کو معاشی تاریخی صورتِ حال سے آزاد قرار دیا تھا (تفصیلی بحث ''ساختیاتی مارکسیت'' کے تحت دیکھیے) بعد ازاں فرانسیسی نو مارکسی مفکرین (آلتھیو سے اور ماشرے) نے ادب کی محدود خود مختاریت کو تسلیم کیا۔ نئی تاریخیت بھی ادب کی مشروط خود مختاریت میں یقین رکھتی ہے۔ اور یہ اس لیے ممکن ہوا کہ مارکسی ادبی تھیوری کو دوسرے علوم کے ساتھ ملا کر پڑھا گیا۔ مگر اردو کے ترقی پسند ناقدین کا عمومی رویہ دوسرے فلسفوں اور علوم سے اخذِ بصیرت کے بجائے، انہیں عالمی سیاسی روشوں سے منسلک کرنا اور پھر مسترد کرنا ہے۔ چنانچہ اردو

میں نو مارکسیت اب تک سامنے نہیں آئی۔ (گو احتشام حسین، ممتاز حسین، محمد علی صدیقی اور شہزاد منظر نے بعض مقامات پر کشادہ نظری سے کام لیا ہے، مگر یہ ان کا عام رویہ نہیں بن سکا) ان کے مقابلے میں اردو کے جدیدیت پسندوں نے کبھی دوسرے علوم کے دروازے خود پر بند نہیں کیے۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کے علمبردار ناقدین نے نئے علمی اکتشافات کی روشنی میں خود اپنی ادبی جہت پر نظرثانی کرنے اور اسی جہت کو ترک تک کرنے میں جھجک محسوس نہیں کی۔

جدیدیت اور ترقی پسندی کا ایک فرق یہ بھی تھا (جس کی بنا پر دونوں میں خوب بحث و تکرار ہوئی) کہ جدیدیت ادب کو خود مختار اکائی گردانتی تھی، جبکہ ترقی پسندی اس خود مختاریت کو واہمہ خیال کرتی تھی۔ ادبی متن کی حیثیت کے ضمن میں دونوں کے تصورات کا یہ فرق دراصل دونوں کے تصورات کا یہ فرق کے علمی اور فلسفیانہ پس منظر کا پیدا کردہ تھا۔ جدیدیت 'فرد مرکزیت' تھی، فرد سماج سے علیحدہ اور تنہا تھا۔ اس لیے اس کا تخلیق کردہ ادب بھی اپنی ذات میں مکمل اور خود مختار تھا۔ فرد کی علیحدگی کسی سماجی ثقافتی نظام کی زائیدہ نہیں سمجھی گئی تھی اور ادب کے سماجی ثقافتی سروکاروں سے بھی کوئی غرض نہیں رکھی گئی تھی۔ ادھر ترقی پسندی 'سماج مرکزیت' تھی، اس لیے اس کی رو سے ادب پارہ بھی اپنے عہد کی مخصوص صورت حال کی پیداوار تھا۔ جدیدیت ہیئت کو اور ترقی پسندی مواد کو اولیت دیتی تھی۔ چنانچہ جدیدیت نے نئی تنقید اور ہیئتی تنقید کا اپنا دست و بازو بنایا جو متن اساس تنقیدی نظریات تھے۔ جدیدیت پسند بالعموم متن کے لسانی اور ہیئتی تجزیے میں دلچسپی لیتے تھے۔ ہرچند وہ متن کو تخلیق کار کی ذات کا اظہار گردانتے تھے، مگر یہ ذات وہ باطنی عنصر تھا جو سماجی احوال و کوائف سے کٹا ہوا اور متصادم تھا۔ اس لیے متن کے تجزیے میں سماجی احوال کو پس پشت ڈال دیا جاتا۔ وزیر آغا نے ''نظم جدید کی کروٹیں'' میں یہی زاویہ نقد اختیار کیا۔ جیلانی کامران نے نظم کو لسانی تشکیل قرار دیا۔ افتخار جالب نے بھی نظم کی لسانی کارکردگی پر توجہ دی۔ گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، خلیل الرحمٰن اعظمی، عمیق حنفی، انور سدید، سلیم اختر اور دیگر ناقدین نے بھی کم و بیش یہی زاویۂ نظر اختیار کیا۔ جبکہ تمام ترقی پسند ناقدین ادب پاروں کو تاریخی، سیاسی (بحوالہ طین، ساں بو) اور معاشی مادی پس منظر (بحوالہ

مارکس، اینگلز) میں دیکھتے تھے اور ادب پارے کے مواد کی نوعیت کی اساس پر (کہ وہ کتنا ان کے نظریے کی تبلیغ و ترسیل میں کامیاب ہے) ادب پارے کی قدر کا تعین کرتے تھے۔

O

جدیدیت کا 'اینٹی تھیسس' روایت ہے۔ جدیدیت نے (ترقی پسندی کے علاوہ) روایت کو اپنا مدّ مقابل سمجھا اور جواباً روایت نے جدیدیت کو اپنا حریف ٹھہرایا۔ دونوں میں خوب کھینچا تانی ہوئی۔ روایت کے محاذ کے سب سے اہم کمانڈر محمد حسن عسکری تھے۔ ان کے ہم نواؤں میں سلیم احمد، سراج منیر، جمال پانی پتی، تحسین فراقی، شمیم احمد وغیرہ ہیں۔ روایت کے محافظوں میں ڈاکٹر جمیل جالبی بھی شامل ہیں۔ لہٰذا حسن عسکری کے جدیدیت مخالف تصور روایت کے ذکر سے پہلے جمیل جالبی کے خیالات کا تذکرہ مناسب ہے۔

جمیل جالبی کے تنقیدی مؤقف پر میتھیو آرنلڈ اور ٹی۔ایس ایلیٹ کے نظریات کا اثر بطور خاص ہے۔ حسن عسکری اور ترقی پسندوں سے بھی وہ متاثر ہیں۔ وہ ایلیٹ کے تصوّرِ روایت کی روشنی میں اردو جدیدیت (جو ۶۰ء کی دہائی میں سامنے آئی) کا جائزہ لیتے اور اسے رد کرتے ہیں۔ اسی جدیدیت کے تخلیقی عمل کی حالت، ان کی نظر میں ''اس مسخرے کی سی ہے جو لمبی سی ٹوپی پہنے، رنگ برنگا، بے ہنگم لباس زیب تن کیے پھٹے بانس کو مچان پر مار کر لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔''(۵۶) اور یہ مضحکہ خیز صورت اس لیے ہے کہ ان کے خیال میں یہ جدیدیت ایک زوال آشنا کلچر سے پیدا ہوئی ہے اور کلچر کا زوال اسی کے فن کے انحطاط میں ظاہر ہوتا ہے۔ اور کلچر کے زوال سے مراد یہ ہے کہ ہم ایک صحت مند نظامِ خیال سے محروم ہیں۔ وہ اس بات کے قائل ہیں کہ ''ادب خلا میں، تہذیبی تعطل میں، منجمد خیال کے بوسیدہ دائرے میں تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ تہذیبی قوت کے شدید ضعف کے باعث آج ہمارا ادب معاشرے کے لیے ایک روحانی تجربہ نہیں رہا(۵۷)۔ لہٰذا جب تک یہ تہذیبی تعطل اور انجماد کی کیفیت رخصت نہیں ہوتی، ایک نئی، سائنسی اندازِ فکر اور تاریخی شعور کی حامل روایت پیدا نہیں ہوتی، حقیقی جدیدیت رونما نہیں ہو سکتی۔ جمیل جالبی یہاں ماڈرنزم کے بجائے ماڈرنیٹی کی بات کر رہے ہیں۔ ان کی پسندیدہ اصطلاح 'نظامِ خیال' ماڈرنیٹی/ ہمہ گیر جدیدیت کا ہی مفہوم لیے ہوئے ہے۔ گویا وہ یہ کہنا

چاہتے ہیں کہ جمالیاتی جدیدیت کا سارا رنگ و آہنگ ہمہ گیر جدیدیت کے بطن سے ہی برآمد ہوتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ وہی طرزِ استدلال ہے، جو ترقی پسندوں کو مرغوب ہے۔ صرف اس فرق کے ساتھ کہ ترقی پسند اپنے نظام فکر میں جو مرتبہ معاشی نظام کو دیتے ہیں، جمیل جالبی نے وہی مرتبہ کلچر کو دیا ہے۔ گویا ان کے مطابق ایک کلچرل انقلاب برپا کیے بغیر 'زوال آشنا جدیدیت' سے پیچھا نہیں چھڑایا جا سکتا - یہ ڈاکٹر جمیل جالبی کا ہی حوصلہ ہے کہ وہ سارے جدیدیت پسندوں کو 'مسخرے' کا نام دیتے ہیں اور جدیدیت کی 'شعریات' کی توہین میں کوئی عار نہیں دیکھتے۔ ظاہر ہے یہ 'حوصلہ' اسی وقت پیدا ہوتا ہے، جب آدمی اڈعائیت کا شکار ہو، اپنے کہے کو ہی مستند اور حرفِ آخر سمجھتا ہو۔

۱۹۶۰ء کی دہائی میں جدیدیت پر سب سے شدید اعتراضات حسن عسکری نے کیے۔ اور یہ وہی حسن عسکری ہیں جنہوں نے ۱۹۴۰ء کی نسل کی جدیدیت (راشد اور میرا جی کی نسل) کے دفاع میں سب سے محکم دلائل دیے تھے۔ جدیدیت زیادہ تر جدید نظم سے متعلق رہی ہے۔ ۱۹۴۴ء میں حسن عسکری نے جدید نظم پر کیے جانے والے اعتراضات کے جواب میں جو مضامین رسالہ ''ساقی'' میں لکھے، وہ آج بھی جدید نظم کی شعریات کو سمجھنے میں بے حد مدد دیتے ہیں۔ یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> ''کیا آپ بتا سکتے ہیں کہ اردو شاعری کے کسی دور نے مجموعی حیثیت سے شاعری کے لیے مطالعے اور مختلف علوم و فنون کے مطالعے کی اہمیت اب سے زیادہ محسوس کی ہو۔'' (۵۸)

> ''شعری تکنیک مغرب سے مستعار لینے میں بھی کوئی شرم کی بات نہیں اور نہ یہ محکومیت کی علامت ہے۔ یہ تو ایک آزادانہ ثقافتی لین دین ہے۔ آزاد نظم کو اختیار کرنے کی اگر کوئی اور وجہ نہ ہوتی تو میرے خیال میں یہی بہت تھی کہ یورپ میں اس کا استعمال ہوتا ہے...... ہر قوم اور زبان کا علم و ادب ساری دنیا کی مشترکہ جائیداد ہے۔ روایت کا مفہوم اتنا تنگ نہیں کہ باہر کی کوئی چیز اس میں شامل ہی نہ ہو سکے۔'' (۵۹)

حسن عسکری کے ان خیالات پر مختلف مغربی نقادوں جیسے طین، ساں بو، ایلیٹ وغیرہ کے اثرات ہیں۔ ان اثرات کو انہوں نے جذب کر کے ایک اپنا تنقیدی مؤقف مرتب کر لیا ہے جو جدید ادب کی روح کے اسرار کو گرفت میں لے سکتا ہے۔ یہاں ان کی فکر میں Westernization اور Modernization کے ضمن میں کوئی ابہام ہے نہ مخمصہ۔ انہوں نے نیاز فتح پوری کی طرف سے جدید اردو نظم پر عائد کیے جانے والے الزامات کا مسکت جواب ہی نہیں دیا تھا؛ 'تجدید کاری' کو آزادانہ ثقافتی لین دین سے تعبیر بھی کیا تھا۔ پھر یہی حسن عسکری ۱۹۶۰ء کی دہائی میں 'یوٹرن' لیتے ہیں اور جدیدیت کو پوری مغربی فکر کی گمراہی کا نام دیتے ہیں اور گمراہی کا مطلب روایت سے محروم ہونا ہے۔ مغرب نے نشاۃ ثانیہ سے روایت کو ترک کیا اور یوں گمراہی میں مبتلا ہوتا چلا گیا۔ پہلے حسن عسکری کے لیے روایت کا مفہوم اتنا تنگ نہیں تھا کہ اس میں باہر سے کوئی چیز داخل ہی نہ ہو سکے اور اب ان کے لیے روایت اتنی مقدس تھی کہ باہر کی کوئی چیز اسے مَس ہی نہ کر سکتی تھی۔ اب حسن عسکری کی فکر کا قبلہ رینے گینوں اور شاہ وہاج الدّین کے افکار و عقاید ہیں۔ انہی کے اثر سے حسن عسکری روایت اور ادب کا تعلق یوں بیان کرتے ہیں:

> ''روایتی ادب اور روایتی فنون صرف روایتی معاشرے میں پیدا ہو سکتے ہیں۔ اور روایتی معاشرہ وہ ہے جو مابعدالطبیعات کی بنیاد پر قائم ہو۔ مابعدالطبیعات چند نظریوں کا نام نہیں۔ التوحید واحد۔ مابعدالطبیعات صرف ایک ہی ہو سکتی ہے۔ یہی اصلی اور بنیادی روایت ہے۔ اس کا تعلق کسی نسل یا ملک سے نہیں۔ البتہ اس کے اظہار کے طریقے مختلف ہو سکتے ہیں۔''(۶۰)

یوں حسن عسکری جدیدیت کو کلی طور پر مسترد کرتے ہیں اور روایت کے مذہبی اور مابعدالطبیعاتی تصور کو سینے سے لگاتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ہندوستان کا مسلم ذہن جدید مغربی علوم سے ہمکنار ہونے کے ساتھ ہی ایک انوکھی کشمکش میں مبتلا ہو گیا تھا۔ کعبہ و کلیسا میں کھینچا تانی شروع ہو گئی تھی۔ اس کشمکش کا ادراک سرسید کو بالخصوص تھا اور اس سے نکلنے کی انہوں نے دو امکانی راہیں تجویز کی تھیں:

''میں فرض سمجھتا ہوں کہ جو لوگ لکھے پڑھے ہیں (میں اپنے تئیں لکھے پڑھوں میں نہیں سمجھتا) وہ حال کے علومِ جدیدہ کا مقابلہ کریں اور اسلام کی حمایت میں کھڑے ہوں اور مثل علمائے سابق کے یا تو مسائل حکمتِ جدید کو باطل کر دیں یا مسائل اسلام کو ان کے مطابق کر دیں کہ اس زمانہ میں صرف یہی صورت حمایت اور حفاظت اسلام کی ہے۔'' (٦١)

یعنی یا تو حکمتِ جدید (جدیدیت) کا بطلان کر دیا جائے یا جدیدیت سے اپنی مذہبی روایت کی تطبیق کی جائے۔ سرسید اور بعد ازاں اقبال نے آخری صورت اختیار کی، جبکہ حسن عسکری نے پہلی صورت۔ اور نتیجتاً مغرب کی ساری علمی، سائنسی اور مادی ترقی کو گمراہی کہا۔ اور مابعدالطبیعات پر مبنی روایتی معاشرے کو مثالی معاشرہ قرار دیا۔ یہاں اتنا کہنا ضروری ہے کہ جدید کا بطلان اور نفی آسان عمل ہے کہ مذہب کی لاٹھی ہمیشہ سے طاقتور رہی ہے۔ اس کو پکڑ کر کسی بھی عقلیت پسند رویے یا تحریک کو گمراہ کن ثابت کیا جا سکتا ہے۔ جبکہ تطبیق اور اجتہاد مشکل عمل ہے کہ اس میں بیک وقت جدید اور روایت کا اثبات مقصود ہوتا ہے اور سب سے بڑی مشکل یہ ہوتی ہے کہ روایت کو جدید کی رو سے جب ازسرِ نو define کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو دو مختلف اور متبائن اقداری نظاموں کو یکجا کرنے کا آزمائش بھرا مرحلہ درپیش ہوتا ہے۔ حسن عسکری نے جدید کے بطلان کا آسان اور مختصر راستہ اختیار کیا۔ ان کے نظریے میں جو ادعائیت، مطلق العنانیت، جذباتیت، تصوریت اور عصری احتیاجات سے جو بے نیازی ہے، اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ اپنے اس نظریے کی طنابوں میں انہوں نے ادب کو کسا اور شاہ وہاج الدّین کے 'تنقیدی نظریے' کو راہنما بنایا جس کے مطابق معرفت کے صرف دو ہی تعینات ہیں۔ انفس اور آفاق۔ تکمیل اس میں ہے کہ دونوں کی شناخت ایک ساتھ ہو اور انفس کی شناخت کو آفاق پر غلبہ ہو، کیونکہ آفاق جسم ہے اور انفس اس کی روح ہے، کیونکہ آفاق میں کسی چیز کو وجود بلا انفس کے ادراک کے پایا نہیں جاتا ہے۔ اسی لیے پچھلی صدیوں سے شاعری پر زمان کی بشمول آفاق کے انفس کو غلبہ دے کر مکمل سمجھی گئی ہے اور باعتبار مشرب ہر ملت و

قوم کے معشوق انفس ہی کو قرار دیا گیا ہے (۶۲)۔ چونکہ جدید مغرب میں انفس کی نفی کی گئی ہے، مابعد الطبیعات اور روایت کو مسترد کیا گیا ہے، اس لیے قابل گردن زدنی ہے۔ حسن عسکری کے سامنے ہمہ گیر جدیدیت/ ماڈرنیٹی ہے، جو سائنس، عقلیت، مادیت اور ترقی کے مہابیانیے میں یقین رکھتی ہے۔ اگر وہ غور کرتے تو شاہ وہاج الدین کے نظریے میں جمالیاتی جدیدیت/ ماڈرنزم کا اعتراف موجود ہے۔ جمالیاتی جدیدیت انفس یعنی انسانی باطن اور ذات کو خارج یا آفاق پر فوقیت دیتی ہے اور شاہ وہاج الدین بھی انفس کی اوّلیت کے قائل ہیں۔ مشرقی ثقافت کا عمومی رجحان بھی انفس کو آفاق پر برتر قرار دینے کا ہے۔

حسن عسکری کے نقطۂ نظر کی مخالفت ترقی پسندوں نے خاص طور پر کی۔ ان کا سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ اگر عسکری کی فکر کو قبول کر لیا جائے تو پھر تمام مادی ترقی سے ہاتھ دھونا پڑیں گے، اور مادی ارتقا میں معاون جدوجہد کو ترک کرنا پڑے گا۔ عسکری کے دفاع میں شمیم احمد نے لکھا کہ ''ترقی پسندوں کا ذہن نظریاتی یا فکری صداقت اور وسائل کی ترقی کے فرق کو سمجھنے کا اہل نہیں۔'' (۶۳) یعنی اصل مسئلہ وسائل یا آلات نہیں، وہ انسان ہے، جو انہیں استعمال کرتا ہے، اس لیے مادی ترقی فکری صداقت کی راہ میں حائل نہیں ہوتی۔ غور کرنے سے اس بات کی سطحیت عیاں ہو جاتی ہے۔ مادی ترقی کے پس پردہ بعض فکری اور نظریاتی فریم ورک ہی کام کر رہے ہوتے ہیں اور یہ ترقی انہی کی مرہون منت ہوتی ہے، جبکہ مادی ترقی کے ثمرات سے کام لینا ایک اخلاقی مسئلہ ہے۔ مادی ترقی سائنس کی آزادانہ اور بے بندش تحقیقِ مسلسل کا نتیجہ ہے اور یہ تحقیق (کم از کم مغرب میں) مذہبی بندشوں اور مثالی روایتوں سے آزادی کے بعد ممکن ہوئی۔ اگر عسکری کے تصور روایت کو پورے کا پورا قبول کر لیا جائے تو نہ صرف اپنے ادب کا ایک بہت بڑا حصہ دریا برد کرنا پڑے گا بلکہ کائنات کے ساتھ ایک ایسے رشتے کو بھی قبول کرنا ہو گا، جو آدمی کو کائنات کی وسعتوں کو کھوجنے اور اس کے ضابطوں کو سمجھنے کے تجسس سے بھی بے نیاز کر دے گا۔

O

اکثر لوگ جدید اردو تنقید میں روایت کی بحث کو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے اثرات میں شمار کرتے ہیں، جو ایک حد تک ہی درست ہے۔ اصل یہ ہے کہ اردو ادب میں جدید

رجحانات کی آمد کے ساتھ ہی روایت معرضِ بحث میں آ گئی تھی۔ قدیم و جدید جب مقابل آئے ہیں تو دونوں میں ٹکراؤ لازماً ہوتا ہے۔ تاہم اردو تنقید میں ایلیٹ کا تصورِ روایت کا ذکر جدیدیت کے تحت ہوتا رہا ہے اور یہ تصور ہمارے قدامت پسند (Conservative) مشرقی مزاج کے لیے قابلِ قبول ثابت ہوا ہے۔ ایلیٹ کا ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' والا مشہور مضمون ۱۹۱۷ء میں سامنے آیا تھا۔ ایلیٹ روایت سے مراد وہ نظام لیتا ہے، جو تمام یورپی ادب میں موجود اور کارفرما ہے اور اسی ادب کو ایک زندہ وحدت میں بدلتا ہے۔ مگر یہ نظام فرد کو وراثتاً منتقل نہیں ہوتا، تاریخی شعور کی مدد سے اسے حاصل کرنا ہوتا ہے۔ اور اس کے لیے سخت ریاض کی ضرورت ہوتی ہے۔ روایت میں زمانیت اور لازمانیت دونوں عناصر ہوتے ہیں۔ یعنی فنکار موجود اور گزرے دونوں زمانوں سے (گزرے زمانے کے مردہ اور زندہ عناصر کے فرق اور شعور کے ساتھ) منسلک ہوتا ہے (۶۴)۔ اسی طرح ادبی روایت کو زندہ وحدت کے طور پر گرفت میں لینے سے فنکار بیک وقت اپنی شخصیت کی قربانی دیتا ہے اور اپنی انفرادیت کا اثبات کرتا ہے۔ شخصیت کی قربانی ان معنوں میں کہ وہ فن کو خود پر ترجیح دیتا ہے اور انفرادیت اسی مفہوم میں کہ روایت سے وابستگی ایک شعوری اور انفرادی معاملہ ہے۔ غور کیجیے کیا ہمارے ادب میں جدّت کا مفہوم یہی نہیں ہے؟ اور جدید اردو تنقید میں جدیدیت کے مباحث کا غالب رُخ اسی طرف نہیں رہا ہے؟

حوالہ جات

۱۔ سرسید احمد خان، خودنوشت افکارِ سرسید (مرتب ضیاء الدین لاہوری) کراچی، فضلی سنز، ۱۹۹۸ء، ص ۲۰۷

۲۔ ایضاً

۳۔ عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر (مترجم جمیل جالبی)، لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۰ء، ص ۸۷، ۸۸

۴۔ عبدالرحمٰن، مولانا، مراۃ الشعر، لاہور، بک ایمپوریم، س ن، ص ۲۶۲

۵۔ عابد علی عابد، سیّد، اصول انتقاد ادبیات، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء، ص ۱۴۳، ۱۴۴

۶۔ عنوان چشتی، ڈاکٹر، روایت اور جدیدیت، ص ۲۸، ۲۹

۷۔ انور سدید، ڈاکٹر اردو ادب کی تحریکیں، کراچی، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۸۵ء، ص ۴۳۸

۸۔ محمد حسن، ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانوی تحریک، ملتان، کاروانِ ادب، ۱۹۸۶ء، ص ۱۴

۹۔ جینکو لورین، ''رومانیت'' مشمولہ کلاسیکیت اور رومانیت (مرتبہ یوسف زاہد)، لاہور، خلوت کدہ، ۱۹۶۷ء، ص ۸۰، ۸۱

۱۰۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''مغرب میں جدیدیت'' مشمولہ ''فنون'' لاہور، شمارہ ۱۹۶، ص ۲۳۰

۱۱۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، ''کیا اقبال جدیدیت کے پیش رو تھے؟'' مشمولہ ''اوراق اور اقبالیات'' (مرتبہ انور سدید)، ص ۱۱۱

۱۲۔ محمد حسن، ڈاکٹر، جدید اردو ادب، کراچی، غضنفر اکیڈمی، س ن، ص ۲۰۰

۱۳۔ میراجی، ''نئی شاعری کی بنیادیں'' مشمولہ ۱۹۶۲ء کے بہترین مقالے (مرتبہ شہرت بخاری)، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۶۳ء، ص ۹۷

۱۴۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، معنی اور تناظر، سرگودہا، مکتبہ نردبان، ۱۹۹۸ء، ص ۲۳۸

۱۵۔ ن۔م۔راشد، ۱۹۶۲ء کے بہترین مقالے (مرتبہ شہرت بخاری)، ص ۱۰۰

۱۶۔ ن۔م۔راشد، ۱۹۶۲ء کے بہترین مقالے، ص ۱۰۳

۱۷۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، ''جدید تر غزل'' مشمولہ ''فنون'' (جدید غزل نمبر)، لاہور، شمارہ ۳، ۴، جنوری ۱۹۶۹ء، ص ۶۵، ۶۶

۱۸۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''سوال یہ ہے''، ''اوراق''، لاہور، ستمبر، ۱۹۷۳ء، ص ۲۰

۱۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، نئے مقالات، سرگودہا، مکتبہ اردو زبان، ۱۹۷۲ء، ص ۴۳

۲۰۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، نئے مقالات، ص ۱۰۹

۲۱۔ ایضاً

۲۲۔ گوپی چند نارنگ، ''نیا افسانہ: روایت سے انحراف'' مشمولہ اردو افسانہ، روایت و مسائل (مرتبہ گوپی چند نارنگ)، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۵۰۰

۲۳۔ گوپی چند نارنگ، اردو افسانہ، روایت و مسائل، ص ۲۰ ۷

۲۴۔ ایضاً

۲۵۔ شہزاد منظر، ردِ عمل، کراچی، منظر پبلی کیشنز، ۱۹۸۵ء، ص ۱۴۴

۲۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''مغرب میں جدیدیت کی روایت''، مشمولہ ''فنون'' لاہور، شمارہ نمبر ۱۹۶، ص ۲۳۱

27. H.J.Blackham, Six Existentialist Thinkers, London, Routledge of Kegan Paul, 1985, P15

28. IBID, P 16

29. IBID, P 152

30. IBID, P 156

۳۱۔ آل احمد سرور، مجموعہ تنقیدات، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۸۲۵

۳۲۔ سجاد باقر رضوی، تہذیب و تخلیق، لاہور: مکتبہ ادب جدید، ۱۹۶۶ء، ص ۱۵۶

۳۳۔ انور سدید، ''سوال یہ ہے''، ''اوراق''، ستمبر ۱۹۷۳ء، ص ۱۳

۳۴۔ سلیم اختر، ''سوال یہ ہے''، ''اوراق''، ستمبر ۱۹۷۳ء، ص ۱۵

۳۵۔ فتح محمد ملک، تحسین و تردید، راولپنڈی، اثبات پبلی کیشنز، ۱۹۸۴ء، ص ۲۰

۳۶۔ جیلانی کامران، تنقید کا نیا پس منظر، لاہور، مکتبہ ادب جدید، ۱۹۶۴ء، ص ۳ تا ۹

۳۷۔ جیلانی کامران، نئی نظم کے تقاضے، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۵ء (اشاعت دوم)، ص ۱۰۵

۳۸۔ غلام حسین اظہر، ''سوال یہ ہے''، ''اوراق''، ستمبر ۱۹۷۳ء، ص ۹

۳۹۔ انیس ناگی، ''نئی شاعری کا منصوبہ'' مشمولہ نئی شاعری-ایک تنقیدی مطالعہ (مرتبہ افتخار جالب) لاہور، نئی مطبوعات، ۱۹۶۶ء، ص ۴۸

۴۰۔ اختر احسن، ''نئی شاعری کا شعور'' مشمولہ نئی شاعری-ایک تنقیدی مطالعہ (مرتبہ افتخار جالب)، ص ۳۹، ۴۰

۴۱۔ انیس ناگی، ''نئی شاعری کا منصوبہ'' مشمولہ نئی شاعری-ایک تنقیدی مطالعہ، ص ۵۱

۴۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، نئے مقالات، ص ۱۲۴

۴۳۔ افتخار جالب، ''لسانی تشکیلات'' مشمولہ نئی شاعری - ایک تنقیدی مطالعہ، ص ۲۴۸

۴۴۔ افتخار جالب، ''لسانی تشکیلات'' مشمولہ نئی شاعری - ایک تنقیدی مطالعہ، ص ۲۴۹

۴۵۔ افتخار جالب، ''سوال یہ ہے''، ''اوراق''، لاہور، شمارہ نمبر ۹، ۱۹۶۶ء، ص ۱۶، ۱۷

۴۶۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''اوراق کے اداریے'' (مرتبہ اقبال آفاقی) لاہور، کاغذی پیرہن، ۲۰۰۰ء، ص ۸۴

۴۷۔ گوپی چند نارنگ، اردو افسانہ، روایت و مسائل، ص ۲۷۷

۴۸۔ آل احمد سرور، مجموعہ تنقیدات، ص ۸۴۵

۴۹۔ ممتاز حسین، نقدِ حرف، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۵ء، ص ۲۰۶

۵۰۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، ''جدید تر غزل'' مشمولہ ''فنون'' (جدید غزل نمبر)، ص ۲۶

۵۱۔ احتشام حسین، ''جدید غزل - چند اشارے'' مشمولہ ''فنون'' (جدید غزل نمبر)، ص ۲۳، ۲۴

۵۲۔ احمد ہمدانی، قصہ نئی شاعری کا، کراچی، سیپ پبلی کیشنز، ۱۹۷۹ء، ص ۱۱، ۱۳

۵۳۔ ممتاز حسین، نقدِ حرف، ص ۱۰۴

۵۴۔ ایضاً، ص ۲۰۵

۵۵۔ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، نشانات، کراچی، ادارہ عصرِ نو، ۱۹۸۱ء، ص ۸۸

۵۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ادب، کلچر، مسائل، کراچی: رائل بک کمپنی، ۱۹۸۶ء، ص ۶۷

۵۷۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، نئی تنقید، کراچی، رائل بک کمپنی، ۱۹۸۵ء، ص ۸

۵۸۔ محمد حسن عسکری، جھلکیاں (مرتبہ سہیل عمر، نعمانہ عمر) لاہور، مکتبہ الروایت، س ن، ص ۲۲

۵۹۔ ایضاً، ص ۴۱

۶۰۔ محمد حسن عسکری، ''روایت کیا ہے'' مشمولہ ۱۹۶۲ء کے بہترین مقالے (مرتبہ شہرت بخاری)، ص ۱۷

۶۱۔ سرسید احمد خان، خودنوشت افکارِ سرسید (مرتبہ ضیاء الدین لاہوری)، ص ۴۴

۶۲۔ بحوالہ محمد حسن عسکری، ''روایت کیا ہے'' مشمولہ ۱۹۶۲ء کے بہترین مقالے (مرتبہ شہرت بخاری)، ص ۱۹

۶۳۔ شمیم احمد، تخلیقی ادب، کراچی، شمارہ نمبر ۱، ص ۱۸۱

۶۴۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' مشمولہ ارسطو سے ایلیٹ تک (مترجم جمیل جالبی)، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ص ۵۰۳

سعدیہ طاہر

اردو ادب کی تاریخ

ایک جائزہ

باشعور قومیں اپنی تاریخ لکھتی ہیں اور تہذیب یافتہ قومیں اپنی ادبی تاریخ مرتب کرتی ہیں۔ ادبی تاریخ ماضی اور حال کے درمیان ایک رابطے کا نام ہے۔ ایسا رابطہ جو حال کا رشتہ ماضی سے منقطع نہیں ہونے دیتا۔ بقول جمیل جالبی:

> ''ادبی تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آنی چاہیے کہ حال کا ماضی سے کیا رشتہ ہے اور یہ بات بھی کہ حال ماضی کو کیسے بدلتا رہتا ہے''۔ [1]

ادب زندگی ہی وہ ایک عکس ہے اور تہذیبی شعور کے ارتقاء کی تاریخ بھی۔ ہر نسل جہاں اپنی تاریخ کا نئے سرے سے مطالعہ کرتی ہے وہاں ہر نسل کو ادبی تاریخ بھی نئے سرے سے لکھنی چاہیے تاکہ ہر عہد کا شعور اور ذہنی ارتقاء اس میں شامل ہو سکے اور کچھ نئے زاویے، نئی تحقیقات اور نیا اندازِ نظر سامنے آ سکے۔ جمیل جالبی کہتے ہیں:

> ''اگر ادب زندگی کا آئینہ ہے تو ادب کی ''تاریخ'' کو بھی ایسا آئینہ ہونا چاہیے جس میں ساری زندگی کی روح کا عکس نظر آ جائے''۔ [2]

ادبی تاریخ تنقید کے ساتھ ساتھ تحقیق کا نام بھی ہے۔ تحقیق جو سچائی ہے اور جو کھرے کھوٹے کی پہچان کرواتی ہے، تحقیق حقائق کو ان کی اصل شکل میں ہمارے سامنے لے آتی ہے۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

''ادبی تاریخ ایک طرف تاریخ ہے، دوسری طرف ادب۔ یہ
سوانح نگاری اور تنقید کے امتزاج سے بنی ہے لیکن اسے تحریک
ملی سیاسی تاریخ سے، جس کی مماثلت پر اس نے سوانحات کو
ترتیب دیا، بعد میں ادبی اصناف کی شعریات کا بھی اضافہ کیا۔
ادبی تاریخ اور سیاسی تاریخ میں ایک بڑا فرق ہے۔ سیاسی
تاریخ کے واقعات ماضی کے پردہ عدم میں مکتوم ہیں جب کہ
ادبی تاریخ کی ماضی کی تخلیقات ہمارے سامنے ہیں''۔ [۳]

اردو میں ادبی تاریخ نگاری کے حوالے سے کئی نام اور تاریخیں سامنے آتی ہیں جن میں محمد حسین آزاد کی ''آبِ حیات''، حکیم عبدالحی کی ''گل رعنا''، عبدالسلام ندوی کی ''شعرالہند''، محمد یحییٰ تنہا کی ''سیر المصنفین''، شمس اللہ قادری کی ''اردوے قدیم''، رام بابو سکسینہ کی ''اردو ادب کی تاریخ'' (انگریزی)، احسن مارہروی کی ''تاریخ نثر اردو'' حامد حسن قادری کی ''داستان تاریخ اردو''، مخمور اکبرآبادی کی ''صحیفہ تاریخ اردو''، محمد یحییٰ تنہا کی ''مراۃ الشعر''، عبدالقادر سروری کی ''اردو کی ادبی تاریخ''، ''علی گڑھ تاریخ ادب اردو'' جلد اول ''تاریخ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند''، ملک حسن اختر کی ''تاریخ ادب اردو''، محمد صادق کی ''اردو ادب کی تاریخ'' (انگریزی)، ڈاکٹر جمیل جالبی کی ''تاریخ ادب اردو'' (جلد اول و دوم)، سیدہ جعفر اور گیان چند کی ''تاریخ اور اردو ادب کی تاریخ'' از ڈاکٹر تبسم کاشمیری وغیرہ شامل ہیں۔ اس کے علاوہ کئی مختصر تاریخیں بھی سامنے آئیں۔

اردو میں تاریخ نویسی کے ابتدائی آثار تذکروں میں ملتے ہیں۔ آخری اور مقبول تذکرہ یا تاریخ کی ایک شکل مولانا محمد حسین آزاد کی ''آبِ حیات'' ہے لیکن وہ محض شعراء کی سوانح عمری ہے جیسا کہ انہوں نے کتاب کے اندرونی سرورق پر لکھا ہے:

''آبِ حیات

یعنی

مشاہیر شعرائے اردو کی سوانح عمری''

آبِ حیات لکھنے کا مقصد بھی ان کے سامنے یہی تھا کہ شعراء کی زندگیوں کو اس طرح بیان کیا جائے کہ وہ چلتی پھرتی تصویریں معلوم ہوں یوں ان کا قلم شعراء کو اپنے احاطے میں لاتا ہے مگر نثر نگاروں کی طرف ان کا دھیان نہیں جاتا۔ ''آبِ حیات'' میں محمد حسین آزاد خود کو ایک مستند محقق کے طور پر نہ منوا سکے۔ اس میں وہ مشکلات بھی حائل ہوں گی جو انہیں اس زمانے میں اصل مآخذوں تک رسائی حاصل کرنے میں ہوئی ہوں گی اور کچھ ان کی انشا پرداز شخصیت کو بھی دخل تھا۔ آزاد نے تنقیدی آراء کو بھی تمثیل کے انداز میں پیش کیا حالانکہ تاریخ میں اگر ٹھوس اور سنجیدہ زبان نہ استعمال کی گئی ہو تو ایک بات کے دو معنی سامنے آسکتے ہیں جو تاریخ کے مرتبے کے منافی ہے۔ تحقیق میں دو چیزیں اہم ہوتی ہیں، سوانحی تحقیق اور ادبی تنقید۔ ''آبِ حیات'' کے دونوں پہلو کمزور دکھائی دیتے ہیں۔

آزاد کے بعد جس شخص نے اردو ادب کی باقاعدہ تاریخ لکھی وہ رام بابو سکسینہ ہیں۔ سکسینہ نے یہ تاریخ انگریزی زبان میں لکھی۔ جس کا اردو ترجمہ اضافوں کے ساتھ مرزا محمد عسکری نے کیا۔ اردو کی ادبی تاریخوں میں سکسینہ کی تاریخ اولین کوشش ہونے کے باعث اہمیت کی حامل ہے۔ اس تاریخ میں انہوں نے شعراء اور نثر نگاروں کے حالاتِ زندگی اور ان کی تصانیف پر تنقید لکھی ہے۔ مختلف تحریکوں اور طرزوں کے آغاز، ارتقاء اور زوال کو بھی موضوع بحث بنایا اور ان کے عہد کے حالات و واقعات کو بھی جگہ دی ہے۔ سکسینہ کی تاریخ میں بھی بعض بڑی تاریخی غلطیاں اپنی جگہ موجود ہیں مثلاً ولی کی تاریخ پیدائش اور وفات اور ''باغ و بہار'' کو امیر خسرو کی تصنیف لکھنا (بعد میں محمود شیرانی نے ثابت کیا کہ اس کتاب کا امیر خسرو سے کوئی تعلق نہیں) بعض تنقیدی فیصلے بھی مشکوک ہیں مثلاً کئی غیر اہم ادیبوں کو اہم قرار دیتے ہیں۔ تاہم ان اغلاط اور کوتاہیوں کے باوجود سکسینہ کی تاریخ کی اہمیت کم نہیں ہونے پائی۔ ڈاکٹر گیان چند نے سکسینہ کی تاریخ کے متعلق

لکھا ہے:

''یہ خیال رہے کہ رام بابو سکسینہ کی کتاب ۱۹۲۷ء میں شائع ہوئی۔ اس کی تسویہ اس سے پہلے کے دو تین برسوں میں ہوئی ہوگی۔ اس وقت تک جدید تحقیق اور تنقید دونوں کا آغاز ہی ہوا تھا۔ ان کو جو تحقیق وراثت میں ملی تھی اسے نظر میں رکھا جائے تو ان کے تسامحات قابل درگزر ہیں۔ انہوں نے کتاب کے آخر میں اپنے مآخذ کی فہرست یعنی کتابیات نہیں دی لیکن اشاریے سے کچھ اندازہ ہوسکتا ہے۔ ان کے عہد تک معدودے چند تذکرے ہی شائع ہوئے تھے''۔ ۵

سکسینہ کی تاریخ کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ وہ ''آبِ حیات'' کی طرح فردِ واحد کی لکھی ہوئی ہے نہ کہ ''تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند'' کی طرح مختلف لوگوں کے مضامیں کا مجموعہ نہیں ہے۔

''آبِ حیات'' سے سکسینہ کی تاریخ تک تحقیق وتنقید کا ایک بڑا فاصلہ ہے اور یہ فاصلہ مزید کم ہوا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی ''تاریخ ادب اردو'' سے، جس کی دو ضخیم جلدیں ادب کے طالب علموں کے لیے سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ تاریخ ادب کے سلسلے میں خود جمیل جالبی نے اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کیا ہے:

''بنیادی طور پر میں نے ادب کو ادب کی حیثیت سے دیکھا ہے لیکن کلچر، فکر اور تاریخ کے تخلیقی امتزاج سے میں نے تاریخ ادب کو ایک وحدت، ایک اکائی بنانے کی کوشش کی ہے۔ یہاں ادبی تاریخ کی سطح پر تحقیق، تنقید اور کلچر مل گئے ہیں''۔ ٦

ڈاکٹر جالبی کی تاریخ ان تمام شرائط پر پورا اترتی ہے جو ایک معیاری ادبی تاریخ میں ہونی چاہییں مثلاً صحیح سنین، مصنفین و شعراء کے سنہ ولادت، سنہ وفات اور

زندگی کے دوسرے اہم واقعات، مختلف تصانیف اور ان کے سن اشاعت اور پھر اعلیٰ تنقیدی شعور کے ساتھ مختلف ادب پاروں اور ادیبوں کا ادبی تاریخ میں مقام متعین کرنا۔

جالبی نے نہ صرف تاریخ کے تحقیقی حصے کو مضبوط کیا بلکہ اس میں تحقیق اور تنقید کچھ اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ دونوں ایک دوسرے کا جزو معلوم ہوتے ہیں۔ وہ جس ادیب، شاعر یا موضوع کو لیتے ہیں اس میں تحقیق اور تنقید کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ اعلیٰ تنقیدی شعور کے باوجود انہوں نے تحقیقی حصے کو کمزور نہ ہونے دیا۔ یہی توازن ان سے پہلے مؤرخ پیش نہ کر سکا۔ جمیل جالبی نے جہاں تک ممکن ہو سکا اصل مآخذ سے مدد لی۔ وہ خود اس حوالے سے کہتے ہیں:

''میں نے زیادہ تر اصل مآخذ سے براہِ راست رجوع کیا ہے''۔ ۷

جمیل جالبی کی تاریخ ادب اردو کی پہلی جلد آغاز سے ۱۹۵۰ء تک ہے۔ اس جلد میں انہوں نے تاریخ کو زمانی اعتبار سے چھ فصلوں میں تقسیم کیا ہے اور فصل میں ابواب کی تعداد مختلف ہے تاہم کل ابواب چھبیس (۲۶) ہیں۔ ہر فصل کے پہلے باب میں پورے عہد کی تہذیب، معاشرت اور ادبی و لسانی خصوصیات کو اجاگر کیا گیا ہے، ساتھ ساتھ اس عہد کے ممتاز شعراء اور ادیبوں کی تخلیقی کاوشوں کا تنقیدی مطالعہ بھی کیا گیا ہے۔ سکسینہ کی ادبی تاریخ کے برعکس جمیل جالبی نے اپنی تاریخ میں ہر عہد کے شاعروں اور نثر نگاروں کو ایک ساتھ رکھا۔ بقول جالبی:

''چونکہ ہر دور کی نظم و نثر ایک ہی طرزِ احساس کا اظہار کرتی ہیں اس لیے دوسری تاریخوں کے برخلاف ان کا مطالعہ بھی ایک ساتھ ہی کیا ہے''۔ ۸

سال ۲۰۰۳ء میں ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی تاریخ ''اردو ادب کی تاریخ'' پرکشش اور دیدہ زیب ''گیٹ اپ'' کے ساتھ منظرِ عام پر آئی۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری ایک نقاد، شاعر

اور ناول نگار کی حیثیت سے کئی کتابوں کے مصنف ہیں۔''اردو ادب کی تاریخ'' کی یہ پہلی جلد ہے جس میں ابتداء سے ۱۸۵۷ء تک کے عرصے کا احاطہ کیا گیا ہے جبکہ عہدِ حاضر اس میں شامل نہیں ہے۔

دیکھنا یہ ہے کہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے تحقیق کے کون سے بند دریچے کھولے، ماضی میں جھانکنے کے لیے کن کن مآخذوں سے رجوع کیا اور تنقید میں کون سے زاویوں اور اندازِ نظر کو سامنے لایا۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے جلد اول کو ابواب اور فصلوں دونوں کے جمگھٹوں میں ڈالنے کی بجائے ترتیب سے کتاب کو انیس (۱۹) ابواب کی تقسیم کیا ہے۔ عنوانات کے اعتبار سے ابواب کی تقسیم تقریباً وہی ہے جو جالبی کی تاریخ میں ہے۔

کتاب کے پیش لفظ میں ڈاکٹر کاشمیری نے ادبی تاریخوں اور ادبی مؤرخین کے بے شمار اوصاف گنوائے ہیں جن سے یہ واضح ہوتا ہے کہ وہ ایک ادبی تاریخ کو کس معیار پر پرکھتے ہیں اور جنہیں انہوں نے اپنی ادبی تاریخ پر کس حد تک لاگو کیا ہے۔ مثلاً:

> ''ادبی مؤرخ کا ایک اہم فریضہ یہ ہے کہ وہ ادبی تاریخ کے ارتقائی عمل میں ماضی کے ادبی ذخائر کا جائزہ لیتا ہے مگر اس کا کام محض جائزہ لینے کی حد تک محدود نہیں اس کا بنیادی کام ادبی ذخائر کی قدر و قیمت کا تعین کرنا ہے۔ اس کے مقابلے میں ایک ادبی محقق کا کام ماضی کے ذخائر کو دریافت کرنا ہے......''۔ ۹

> ''ادبی تاریخ ماضی کی بازیافت ہے اس کا ایک اہم مقصد گئے گزرے زمانوں کو زندہ کرنا ہے .... ماضی کی بازیافت کے لیے ادبی مؤرخ کا متخیلہ نہایت تیز ہونا چاہیے''۔ ۱۰

تیز قوتِ متخیلہ کے لیے وہ اپنے سامنے سب سے خوبصورت مثال مولانا محمد حسین آزاد کی رکھتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

> ''اس سلسلے میں سب سے خوبصورت مثال ''آبِ حیات'' کی

ہے جہاں ادبی کرداروں کی نقل و حرکت ، گفتگو ، ان
کی زندہ دلی اور تخلیقی زندگی کے نہایت جان دار مرقع
بنائے گئے ہیں''۔ ۱۱

ادبی مؤرخ کی مزید خصوصیات بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''ادبی مؤرخ کا ایک اہم کام یہ بھی ہے کہ جب تاریخ کا
جلوس اپنی ایک منزل پوری کر لے تو وہ اس بات کا جائزہ لے
کہ اس طویل یا مختصر سفر کے ثمرات اور حاصلات کیا ہیں؟
روایت کس حد تک آگے بڑھی؟ فکر و خیال کی سطح پر کیا تجربات
کیے گئے ہیں؟.................'' ۱۲

''ادبی مؤرخ کا کارنامہ اس کی تاریخ ہے جسے اس کی ذہنی
بصیرت نے تشکیل دیا ہے۔ واقعات و حقائق اس کے لیے خام
مال تھے جنہیں استعمال کر کے وہ ادبی تاریخ کا خاکہ تیار
کرتا ہے اور پھر اس خاکہ میں اپنے وژن سے رنگ آمیزی کر
کے تاریخ نگاری کا عمل سرانجام دیتا ہے''۔ ۱۳

پیش لفظ کے آخر میں انہوں نے ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخ کو زبردست الفاظ میں خراج تحسین پیش کیا ہے اور اسے ایک معجزہ قرار دیا ہے۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے یہ تاریخ اسی ضرورتوں کے تحت لکھی ہے۔ انہیں یہ کتاب لکھنے کی ضرورت یوں پیش آئی کہ جاپانی طالب علموں کو تاریخ ادب اردو سے اس انداز میں متعارف کروایا جائے کہ ان کی دلچسپی بھی قائم رہے اور ساتھ ساتھ تاریخ سے شناسائی بھی جاری رہے جیسا کہ انہوں نے ''کلماتِ تشکر'' میں لکھا ہے:

''۱۹۹۴ء میں میری گریجویٹ کلاس کے کچھ سنجیدہ طلبہ نے اس
خواہش کا اظہار کیا کہ ان کو اردو افسانے اور شاعری کی جگہ

اردو کی ادبی تاریخ سے روشناس کرایا جائے اور وہ بھی
اس طرح کہ سب کچھ قصہ کہانی کی شکل میں ہلکے پھلکے انداز
میں ہو''۔ ۱۴

ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخ ٹھوس اور سنجیدہ تاریخی انداز لیے ہوئے ہے جیسا کہ وہ کہتے ہیں:

''تاریخ ادب لکھتے ہوئے میں نے رنگین شاعرانہ اسلوب سے
حتی الوسع دامن بچایا ہے تاکہ اسلوب کی رنگینی اصل تاریخ کو
ماند نہ کردے''۔ ۱۵

ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی تاریخ اپنے اسلوب کے لحاظ سے انتہائی دلچسپ ہے۔ قاری ایک ناول کی مانند ایک کڑی سے دوسری کڑی کو ملاتا چلا جاتا ہے۔ تاریخ کے مطالعے کے دوران شاعر اور کہانی نویس تبسم کاشمیری بار بار پڑھنے والوں کے سامنے آتا ہے۔ خاص طور پر جب وہ حساس اور نازک مزاج شاعر میر تقی میر کی ذاتی زندگی کا خاکہ لکھتے ہوئے کہانی کا تانا بانا بنتے ہیں۔ تاہم عہد ساز شعراء کے باب میں وہ ایک کامیاب نقاد کے طور پر سامنے آتے ہیں بلکہ ان کا اعلیٰ تنقیدی شعور ان کی تاریخ پر چھایا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

اگر تحقیق کے حوالے سے دیکھا جائے تاریخ کے پہلے باب میں جو زبان کی ابتداء سے متعلق ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے سینتی کمار چیڑ جی، عبدالقادر سروری، حافظ محمود شیرانی، ڈاکٹر زور، ضیاالدین برنی اور مولوی محمد حسین کے ترجمہ شدہ سفرنامہ ابن بطوطہ کے حوالوں سے اپنی بات کو آگے بڑھایا ہے۔ ان طویل حوالہ جات اور بنیادی اور قدیم مآخذوں کی عدم موجودگی کی وجہ سے پہلا باب تحقیق کم اور تبصرہ زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ ادبی تاریخ کا تقاضا یہ ہے کہ زیادہ سے زیادہ اصل مآخذ سامنے رکھتے ہوئے تحقیق کی بنیادوں کو استوار کیا جائے جیسا کہ جمیل جالبی کی تاریخ سے ادب کے طالب علموں کو جتنی

زیادہ معلومات حاصل ہوتی ہیں اتنی کسی اور تاریخ سے نہیں اور یہی ان کی مشقت کا ثمر ہے۔

ولی دکنی اردو شاعری میں بنیادی حیثیت کے حامل ہیں چنانچہ اس کے حالات زندگی، سفر دہلی، سعد اللہ گلشن سے اس کی ملاقات اور اس کے سالِ وفات کے متعلق جو شکوک وشبہات پائے جاتے ہیں ان سے متعلق تحقیق کا دروازہ بند نہیں ہونا چاہیے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنی تاریخ میں ولی اور سعد اللہ گلشن کی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''دلی اور اورنگ آباد جب گھر آنگن بنے تو ولی بھی ۱۱۱۲ھ/ ۱۷۰۰ء میں سید ابوالمعالی کے ہمراہ دلی کے سفر پر روانہ ہوا۔ یہیں شاہ سعد اللہ گلشن (م۔۱۱۴۱ھ/ ۱۷۲۸ء) سے اس کی ملاقات ہوئی''۔ ۱۶

ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے بھی گلشن اور ولی کی ملاقات ۱۱۴۱ھ/ ۱۷۲۸ء میں بتائی ہے۔ انہوں نے ڈاکٹر محمد صادق اور شمس الرحمٰن فاروقی کی یہ رائے بھی دی کہ ولی اور گلشن کی ملاقات کی روایت کو محض اہلِ دلی نے فروغ دیا تا کہ اہلِ دلی کی برتری قائم رہے کیونکہ وہ یہ بات برداشت نہ کر سکتے تھے کہ وہ ولی جیسے ''گجراتی'' اور ''دکنی'' کو متبع بنائیں۔ تاہم ڈاکٹر تبسم نے اس کی مکمل نفی نہیں کی اور نہ ہی مکمل طور پر اس کے حق میں تحقیقی ثبوت فراہم کیے ہیں تاہم چند منطقی سوال اٹھائے ہیں جو قابلِ توجہ ہیں۔

> ''ہمیں یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ ولی کو تو شاہ گلشن نے مشورہ دیا تھا مگر اس کا کیا کیا جائے کہ ولی کے معاصرین میں سے شاید کوئی بھی شاہ گلشن سے فیض یاب نہ ہوا تھا مگر وہ پھر بھی ولی ہی کے انداز کی غزلیں کہہ رہے تھے۔ یہ تتبع کا مسئلہ نہیں تھا بلکہ جیسا کہ ہم نے بیان کیا ہے کہ یہ اس دور کے عمومی لسانی شعور اور بدلی ہوئی ادبی فضا کا اثر تھا اور ان کے معاصرین اسی شعور اور

اسی ادبی فضا سے فیض یاب ہو رہے تھے نہ کہ شاہ گلشن کی
ہدایات سے۔ مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ سمجھنا آسان
نظر آتا ہے کہ شاہ گلشن کے مشورے کی حقیقت کیا تھی، ولی کو
فارسی اسلوب اختیار کرنے کا جو مشورہ دیا گیا تھا وہ پہلے سے
ولی کے عہد کا تجربہ بن چکا تھا۔ شاہ گلشن کے اس مشورے کو غور
سے دیکھیں تو یہ الٹا ان کے خلاف جاتا ہے۔ اس مشورے سے
یہ عیاں ہوتا ہے کہ وہ دکن کی زبان کے بدلے ہوئے اسالیب
سے ناواقف تھے ورنہ وہ ایسی بات ہرگز نہ کہتے''۔ ۱۷

ولی کے نام اور وطن پر بے شمار بحثیں ہو چکی ہیں۔ اسی طرح ولی کے سال وفات پر بھی تحقیق کے نئے پہلو سامنے آتے رہے کیونکہ تحقیق کھرے اور کھوٹے کی پہچان کا نام ہے۔ اسی پہچان کو بنیاد بنا کر آئندہ آنے والی نسلیں اپنی تاریخوں کی بنیاد رکھتی ہیں۔

بقول جمیل جالبی:

''تحقیق کا کام گڑے مردے اکھیڑنا نہیں بلکہ ادب و تہذیب
کے راستوں کو صحت کے ساتھ واضح اور متعین کرنا ہوتا ہے تاکہ
جدید نسل اپنے ماضی اور اپنی روایت کو دن کی روشنی میں دیکھ
سکے''۔ ۱۸

ولی کے سالِ وفات کے متعلق ڈاکٹر تبسم کاشمیری کہتے ہیں:

اس کا انتقال ۱۷۰۷۔۱۷۲۰۔۱۷۲۵ء کے درمیانی عرصہ میں
ہوا''۔ ۱۹

۱۷۰۷ء سے ۱۷۲۵ء کے درمیان اٹھارہ (۱۸) سال کا طویل فاصلہ موجود ہے جو ولی جیسے شاعر کی زندگی سے حذف نہیں کیے جا سکتے۔ مزید معلومات کے لیے انہوں نے مولوی عبدالحق، ڈاکٹر جمیل جالبی اور مختلف دوسری کتب سے رجوع فرمانے کو کہا ہے جبکہ

وہ خود اس بحث میں پڑنے کی بجائے اپنا دامن بچا کر تنقید کی جانب چل پڑے ہیں جبکہ جمیل جالبی نے اپنے مضمون ''ولی کا سالِ وفات'' میں مختلف مآخذوں سے رجوع کرنے کے بعد یہ بات بڑے وثوق سے کہی ہے کہ ولی کا سالِ وفات ۱۱۱۹ھ نہیں بلکہ ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ سے پہلے متعین ہوتا ہے۔

جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> ''..........۱۱۳۳ھ میں جب فراقی نے اپنی مثنوی ''مراۃ للشر'' لکھی۔ ولی بقید حیات تھے لیکن جب ثنا اللہ نے ۱۱۳۸ھ میں دیوان ولی نقل کیا یا جب وجدی نے ۱۱۴۴ھ میں اپنی مثنوی ''مخزن عشق'' لکھی تو ولی وفات پا چکے تھے۔ ان شواہد کی روشنی میں ولی کا سالِ وفات ۱۱۱۹ھ کے بجائے، جو یقیناً غلط ہے، ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ھ سے پہلے متعین ہوتا ہے۔ یہ اتنا سیدھا سادا حساب ہے کہ اس میں کسی شک وشبہ کی گنجائش نہیں رہتی''۔ ۲۰

مشہور زمانہ کتاب ''خالق باری'' جسے حافظ محمود شیرانی نے خسرو کی تصنیف ماننے سے انکار کر دیا تھا اور جس کے متعلق ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنی کتاب میں لکھا ہے:

> ''بنیادی طور پر ''خالق باری'' امیر خسرو ہی کی تصنیف ہے جس میں زمانے کے ہاتھوں اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ امیر خسرو کی اصل تصنیف کے حروف صدیوں کی گرد سے اُڑ گئے ہیں''۔ ۲۱

ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے اس حوالے سے گیان چند کی تاریخ کا حوالہ بھی دیا ہے جن کی رائے بھی یہی ہے کہ خسرو نے ''خالق باری'' لکھی ہو گی تاہم ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے اس حوالے سے اپنی رائے کو واضح نہیں کیا کہ کیا وہ اسے خسرو کی تصنیف تسلیم کرتے ہیں یا نہیں۔

بیجاپوری عہد کے ایک ممتاز شاعر مقیمی ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے مقیمی اور مرزا

محمد مقیم کو دو مختلف شخصیتوں کی حیثیت سے ثابت کیا ہے۔ مرزا محمد مقیم کو بھی ایک اہم شاعر قرار دیا اور اس کے احوال اور مثنوی کا تعارف بھی پیش کیا ہے جبکہ مقیمی اور اس کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' دونوں پر سیر حاصل بحث کی ہے جبکہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے مرزا مقیم کا ذکر نہیں کیا اور مقیمی کا ذکر بھی اس عہد کے باقی شعراء کی نسبت کم کیا ہے۔ ان کی رائے مختصر طور پر مقیمی سے متعلق وہی ہے جو جالبی کی ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری لکھتے ہیں:

''قصے میں وہ جذبات و احساس کی شکلیں بنانے میں بھی زیادہ کامیاب نہیں ہے اور اس کا جمالیاتی طرز احساس بھی بلند نہیں ہے لہذا خالص شاعری کی سطح پر یہ مثنوی درمیانے درجہ سے آگے نہیں بڑھتی''۔ ۲۲

ڈاکٹر جمیل جالبی نے لکھا ہے:

''مقیمی کا سارا زور قصے کو بیان کرنے پر صرف ہوا ہے اس لیے مثنوی میں کسی ایسے پہلو کو نہیں ابھارا گیا جہاں جذبات و احساسات کے اظہار کی شاعرانہ صورت پیدا ہوتی''۔ ۲۳

ڈاکٹر جمیل جالبی نے ان الفاظ میں مثنوی کا مقام و مرتبہ متعین کرنے کی کوشش کی ہے:

''جس طرح اعلیٰ تعلیم حاصل کر لینے کے بعد چھوٹی جماعت کی کتاب ہمارے اندر معنویت کا جذبہ پیدا نہیں کرتی، اسی طرح زبان و بیان کے ارتقا کی اس منزل پر پہنچ کر آج ہمیں مقیمی کے اسلوب کا ''نیا پن'' بھی صاف دکھائی نہیں دیتا لیکن ارتقا کے راستے پر نظر جمائے چلیے تو اس دور میں مقیمی کا یہ دعویٰ بامعنی نظر آنے لگتا ہے۔ ۲۴

ے زباں کا اِتا ہوں سچا جوہری
کروں نت سخن سوی گہر گستری

قطب شاہی عہد کا آزاد خیال اور حسن پرست شاعر محمد قلی قطب شاہ ہے جس کے متعلق ڈاکٹر جمیل جالبی نے تفصیل سے ذکر کیا ہے اور جس کے متعلق ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے:

''قلی قطب شاہ کی شاعری صفحہ ۴۱۱ سے ۴۲۲ تک ہے۔ تاریخ ادب کے لحاظ سے یہ قدرے زیادہ معلوم ہوتی ہے......'' ۲۵

لیکن ڈاکٹر تبسم کاشمیری جب قلی قطب شاہ پر قلم اٹھاتے ہیں تو یہ موضوع ان کے رواں قلم سے صفحہ ۱۵۳ سے ۱۶۷ تک پھیلتا چلا جاتا ہے۔ قلی قطب شاہ کے حوالے سے ضرورت سے زیادہ تفصیل ادب کی تاریخ کے لحاظ سے واقعی قدرے زیادہ نہیں بلکہ بہت زیادہ معلوم ہوتی ہے خاص طور پر قلی قطب شاہ کی ''پیاریوں'' کے تفصیلی مرقعے۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی تاریخ کا تحقیقی حصہ بحثیت مجموعی کمزور دکھائی دیتا ہے جب کہ تنقید ان کی تاریخ پر چھائی ہوئی ہے۔ تحقیقی حصے میں انہوں نے زیادہ تر اصل مآخذ کو سامنے رکھنے کے بجائے ادبی تاریخوں اور تنقیدوں کو اپنے سامنے رکھا ہے۔ تاریخ کو دلچسپ اور پر لطف بنانے کے لیے انہوں نے تاریخی صداقتوں سے نظریں چرائی ہیں یا متنازعہ موضوعات پر بحث کرنے سے گریز کیا ہے۔ جاپان میں اپنے پیشہ ورانہ فرائض سر انجام دیتے ہوئے شاید انہیں وہ مآخذ اور ذرائع میسر نہ تھے جو ڈاکٹر جمیل جالبی اپنے ملک میں رہتے ہوئے میسر تھے اور جن کے متعلق ڈاکٹر گیان نے لکھا ہے:

''ان مآخذ کی بنا پر میں یہ اعتراف کرنے پر مجبور ہوں کہ اردو ادب کے جس قدر تخلیقی اور تحقیقی کام ڈاکٹر جمیل جالبی کی نظر سے گزرے ہیں اتنے کسی دوسرے کی نظر سے نہیں گزرے۔ دکنی ادب کے جتنے مخطوطات میں وہ ڈوب چکے ہیں اتنا کوئی معاصر محقق نہیں ہو سکا''۔ ۲۶

تحقیق سے قطع نظر ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا تنقیدی شعور اعلیٰ درجے کا ہے۔

کرداروں کا تجزیہ کرتے ہوئے اور شاعروں یا مصنفین کی ذہنی سطح تک جھانکتے ہوئے وہ ایک ماہر نفسیات دان کی طرح ان کے لاشعور تک پہنچ جاتے ہیں۔ میر وسودا، درد ہوں یا انیس ودبیر کی شخصیات یا ''باغ و بہار'' کے کردار وہ ہر شخصیت اور ہر کردار کے ذہن تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب دکھائی دیتے ہیں۔

تبسم کاشمیری کی تاریخ اپنی نثر کے اعتبار سے رواں دواں اور شگفتہ ہے وہ ایک کامیاب نثر نگار اور انشا پرداز کے روپ میں سامنے آئے ہیں۔ ان کا تیز قوت متخیلہ اور اس کے نتیجے میں سامنے آنے والے خاکے مولانا محمد حسین آزاد کی ''آب حیات'' کی یاد دلاتے ہیں تاہم یہ تاریخ ابھی نامکمل ہے۔ ابھی یہ اس ادب کا محاکمہ کرتی ہے جس پر اس سے پہلے بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ جدید عہد کے شاعروں اور ادیبوں پر وہ تحقیقی مصادر اکٹھا رہے ہیں دیکھنا یہ ہے کہ وہ کتنے عرصے میں سامنے آتی ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنی دوسری جلد کے دیباچے میں لکھا تھا:

> ''جلد اول ۱۹۷۵ء میں شائع ہوئی تھی اور جلد دوم پر میں نے ۱۹۷۴ء ہی میں کام شروع کر دیا تھا جو تقریباً ۸ سال بعد مارچ ۱۹۸۲ء میں مکمل ہوئی .... اس طویل مدت کی وجہ یہ تھی کہ میں نے ادبی تاریخ نویسی کی بنیاد دوسروں کی آراء یا سنی سنائی باتوں پر نہیں رکھی بلکہ سارے کلیات، ساری تصانیف، کم و بیش سارے اصل تاریخی، ادبی و غیر ادبی مآخذ سے براہِ راست استفادہ کرکے روحِ ادب تک پہنچنے کی کوشش کی ہے.....''۔ [۲۷]

حوالہ جات

۱۔ جمیل جالبی ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع دوم، ۱۹۸۲ء، پیش لفظ، ص۔۱۳۔

۲۔ ایضاً، پیش لفظ

۳۔ گیان چند ڈاکٹر، اردو کی ادبی تاریخیں، انجمن ترقی اردو پاکستان، سال اشاعت ۲۰۰۰ء، ص۔۲۱۔

۴۔ آزاد محمد حسین، آب حیات۔

۵۔ گیان چند ڈاکٹر، اردو کی ادبی تاریخیں، ص۔۲۰۴۔

۶۔ جمیل جالبی ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، پیش لفظ۔

۷۔ ایضاً، جلد اول، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع اول، جولائی ۱۹۷۵، پیش لفظ، ص۔ی۔

۸۔ ایضاً، ص۔ج۔

۹۔ ۱۰، ۱۱، ۱۲، تبسم کاشمیری ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۳ء، پیش لفظ، ص۔۱۱۔

۱۳۔ ایضاً، ص۔۱۳۔

۱۴۔ ایضاً، ص۔۱۵۔

۱۵۔ جمیل جالبی، جلد دوم، ص۔۱۲۔

۱۶۔ ایضاً، جلد اول، ص۔۵۳۰۔

۱۷۔ تبسم کاشمیری ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ، ص۔۲۱۷۔

۱۸۔ جمیل جالبی ڈاکٹر، ''ولی کا سالِ وفات'' مشمولہ مجلہ دریافت، ۲۰۰۳ء، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ص۔۵۶۰۔

۱۹۔ تبسم کاشمیری ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ، ص ۔۲۱۵۔

۲۰۔ جمیل جالبی ڈاکٹر، ''ولی کا سالِ وفات'' ص ۔۶۹۔۵۶۸۔

۲۱۔ جمیل جالبی ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد اول، ص ۔۳۴۔

۲۲۔ تبسم کاشمیری ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ، ص ۔۱۱۵۔

۲۳۔ جمیل جالبی، جلد اول، ص ۔۲۴۵۔

۲۴۔ ایضاً، ص ۔۲۴۶۔

۲۵۔ گیان چند، اردو کی ادبی تاریخیں، ص ۔۷۰۶۔

۲۶۔ ایضاً، ص ۔۶۹۰۔

کتابیات

۱۔ آزاد محمد حسین ''آب حیات''۔

۲۔ تبسم کاشمیری ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ، طبع اول سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۳ء۔

۳۔ جمیل جالبی ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد اول، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع اول، جولائی ۱۹۷۵ء۔

۴۔ جمیل جالبی ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع دوم، اپریل ۱۹۸۲ء۔

۵۔ سکسینہ رام بابو، تاریخ ادب اردو، علمی کتاب خانہ لاہور، ۱۹۸۲ء۔

۶۔ گیان چند ڈاکٹر، اردو کی ادبی تاریخیں، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۰ء۔

رسائل

دریافت (مجلہ) نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد، اشاعت ۲۰۰۳ء۔

ڈاکٹر عبدالرؤف شیخ

نوادراتِ عابد

سید عابد علی عابد کی تین غیر مطبوعہ تحریریں:-

۱- دو آوازیں: ریڈیو پاکستان لاہور کے لیے لکھا گیا ایک تمثیلچہ ہے جسے عابد نے ایک ریڈیائی تجربہ کہا ہے۔ ایک ہی کردار کے دو Self ہیں۔ دونوں کی کشمکش یا ضمیر کے تصادم سے یہ دونوں آوازیں ابھرتی ہیں۔
میں نے ریڈیو ریکارڈ سے متعلق کافی تحقیق کی ہے۔ میرا قیاس ہے کہ عابد کی یہ تحریر نشر نہ ہو سکی۔

۲- عابد کی دوسری تحریر امین ہاشمی کی بچوں سے متعلق نظموں کے مجموعے کا تعارف ہے۔ آج سے بیس بائیس سال پہلے یہ تحریر محترم امین ہاشمی صاحب نے مجھے عطا کی تھی اور یہ ابھی تک غیر مطبوعہ ہے۔ ہاشمی صاحب کا مجموعہ کلام منظر عام پر نہیں آ سکا۔

۳- اردو ڈراموں کا انتخاب مع حواشی۔ مرتبہ سید امتیاز علی تاج۔ یہ تحریر بھی غیر مطبوعہ ہے البتہ اس کے کچھ حصے ایک اور صورت میں صحیفہ کے تاج نمبر میں شائع ہو چکے ہیں۔ عابد نے اپنے خط میں جو پچاس صفحے کا مقدمہ لکھنے کا ارادہ ظاہر کیا ہے یہ اس کی مختصر صورت ہے۔ ڈرامے سے متعلق عابد کے تصورات کو سمجھنے کے لیے یہ ایک کارآمد تحریر ہے۔

یہ غیر مطبوعہ تحریریں میرے تحقیقی سفر کا ایک ثمر ہیں جو ''دریافت'' کے ذریعے آپ کی خدمت میں پیش کر رہا ہوں۔

اردو ڈراموں کا انتخاب

(مع حواشی)

مرتب سید امتیاز علی تاج

(۱)

کچھ سال ادھر کی بات ہے کہ سید امتیاز علی تاج نے مجلس ترقی ادب کے ایماء پر اردو کے متقدمین اور متاخرین کھیل لکھنے والوں کے ایک نمائندہ انتخاب کا منصوبہ پیش کیا اور ساتھ ہی یہ بھی کہا کہ ڈرامے کی تاریخ اور مطبوعہ نمائندہ کھیلوں پر حواشی بھی اسی سلسلے میں مرتب ہو جائیں گے۔ منصوبہ ایسا برمحل تھا کہ مجلس نے فوراً منظور کر لیا اور قرار پایا کہ تاج صاحب ۳۰ جلدوں میں اردو کے نمائندہ کھیل مرتب کریں اور ڈرامے کی تاریخ لکھنے کے ساتھ ہی وہ مطبوعہ کھیلوں پر تبصرہ بھی کریں اور حسبِ ضرورت حواشی بھی لکھیں۔

اردو ادب کی تاریخ بھی نامکمل ہے اور ابھی ایک ایسی تصنیف کو وجود میں آنا ہے جو اردو ادبیات کی مکمل تاریخ بھی ہو اور نمائندہ کتابوں پر تبصرہ بھی کرے۔ کجا یہ کہ ڈرامے کے متعلق کوئی مواد موجود ہو۔ جس صنف ادب سے گویا ہمارے ادبیات کے مؤرخوں کو گویا سرے سے دلچسپی ہی نہیں تھی اور دوسرے یہ بات تھی کہ پرانے ڈرامے ایسے مطبوعہ نسخوں کی صورت میں ملتے ہیں جو کتاب کی غلطیوں سے لبریز ہوتے تھے اور اس حد تک مسخ ہوتے تھے کہ اشعار کی بہت زیادہ تعداد ساقط الوزن ہوتی تھی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ یہ مطبوعہ نسخے (اگر ملتے بھی تھے تو) اداکاروں کی یادداشتوں پر مشتمل ہوتے تھے جن کا صحیح ہونا معلوم۔ پھر یہ کہ قانون کی زد سے بچنے کے لیے ناشر کچھ ترمیم بھی حسبِ مصلحت کر دیتے تھے اور اس ترمیم سے کھیل کا حلیہ اس طرح بگڑ جاتا تھا کہ مطبوعہ نسخے کے پیرہن میں اصل کتاب مستور کے متن کا تعین جوئے شیر لانے سے کم نہ تھا۔ مجھے یہ سعادت حاصل ہوئی ہے کہ ایک آدھ کھیل کے متن کے تعین میں فاضل مؤلف یعنی مکرمی و محبی تاج صاحب سے تعاون کروں۔ اس سلسلے میں، مجھے معلوم ہوا کہ تاج صاحب اگرچہ عروض میں متخصص کا مقام نہیں رکھتے ہیں لیکن ان کا ذوقِ سلیم ان کی سوجھ بوجھ اور فن پر ان کی گرفت ایسی مضبوط تھی کہ وہ اکثر مجھ سے بھی پہلے صحیح کلمے یا کلمات تک پہنچ جاتے

تھے۔ جہاں وزن کسی طرح (قیجِ قیاسی) کے باوجود) درست نہ ہو سکا وہاں اسی طرح اصل کے مطابق رہنے دیا گیا اور اس کی نشاندہی کر دی گئی۔ اس سلسلے میں ایک اور مشکل جو تاج صاحب کو پیش آئی وہ یہ تھی کہ اکثر متقدمین کے کھیلوں کی زبان، ایک ملغوبے کی سی صورت میں ہوتی تھی جس میں بہت سی زبانوں، مثلاً ہندی، گجراتی، مراٹھی، دکنی وغیرہ کے الفاظ موجود ہوتے تھے۔ ان کو درست پڑھنا اور سیاق و سباق سے مدد لے کر ان کے معانی کا تعین کرنا بہت دشوار تھا لیکن تاج صاحب کی لگن نے اس مشکل کو بھی حل کر دیا اور اب چھ جلدیں چھپ کر ایک نظر کے لیے سرمۂ چشمِ بصیرت بن گئی ہیں۔ بہ تفصیل ذیل:-

جلد اوّل -- اردو کا پہلا ڈرامہ خورشید، اس جلد میں ڈرامے کی ابتدائی تاریخ اور اس فن کے محرکات و عوامل سے بہت دلچسپ اور محققانہ بحث کی گئی ہے۔

جلد دوم و سوم -- آرام کے ڈرامے۔ (در ہے) نور جہاں۔ حاتم طائی۔ جہانگیر شاہ اور گوہر

جلد چہارم -- ظریف کے ڈرامے،

جلد پنجم و ششم -- رونق کے ڈرامے،

پہلی جلد میں ڈرامہ نگاری کی ابتدائی تاریخ سے بحث کی گئی ہے اور ثابت کیا گیا ہے کہ ''خورشید'' اردو کا پہلا ڈرامہ ہے۔ یہ بات پروفیسر ناجی کے دعووں کو غلط ثابت کرتی ہے۔ اس کا ذکر آگے آتا ہے۔ باقی جلدوں میں اصل کھیلوں پر حواشی بھی لکھے گئے ہیں اور ہر کھیل پر مختصر تبصرہ بھی کیا گیا ہے جو ایسا دلنشین ہے کہ پڑھنے والے کو شرح صدر کا مقام حاصل ہوتا ہے۔

(۲)

تحقیق اور ماضی کے واقعات کی ازسرِ نو تخلیق اور ترجمانی، ایک قسم کی سراغ رسانی ہے کہ ذہنِ رسا، ذوقِ سلیم، وجدان اور دوستوں کے تعاون کی مقتضی ہے۔ یہ سب کچھ درست لیکن تاج صاحب نے تو ڈراموں کی تاریخی ترتیب اور متعلقہ مواد کی تحقیق میں بالکل ہی سراغ رسانی کا انداز اختیار کیا ہے۔ ان کے پاس کچھ ڈرامے تو میرے موجود تھے۔ ایک کھیل حکیم یوسف حسن نے نذر کیا تھا۔ ایک غلام عباس صاحب (آنندی والے) نے تاج صاحب کے لیے ڈھونڈ نکالا تھا۔ چناں چہ ان کے پاس پرانے مطبوعہ

لیکن ناقص کھیلوں کا خاصا ذخیرہ موجود تھا لیکن جب ان کو اس بات کی ضرورت محسوس ہوئی کہ وہ کھیلوں کی تاریخی ترتیب متعین کریں اور دریافت کریں کہ پہلا اردو ڈرامہ کون سا ہے تو انہوں نے خود بھی مختلف شہروں میں دکانیں کھنگالیں اور دوستوں کو بھی نامزد کر دیا کہ اس سلسلے میں ان کی مدد کریں۔ میں نے دیکھا ہے کہ ''سراغ رسانی'' کے اس دور میں تاج صاحب بہت مضطرب رہے تھے۔ کھیل کی دریافت ہوتی تھی، اس کو پرکھا جاتا تھا۔ مایوسی ہوتی تھی۔ پھر جستجو شروع ہو جاتی تھی۔ زیادہ اہمیت اس بات کو حاصل تھی کہ اردو کا پہلا ڈرامہ کون سا ہے۔ اس کا مؤلف کون ہے۔ ترجمہ ہے یا طبع زاد، کب شائع ہوا، کب سٹیج پر پیش کیا گیا، وغیرہ وغیرہ۔

آخر کار مشہور پارسی تاجر مسٹر مارکر، رئیس احمد جعفری مرحوم، ذوالفقار صاحب جو اب مجلس ترقی ادب سے منسلک ہیں اور نائب حسین نقوی کی کاوشیں رنگ لائیں اور تاج صاحب کے پاس خاصا مواد جمع ہو گیا۔ خود انہوں نے بمبئ کی تاریخ کا مطالعہ کیا کہ اردو تھیٹر کا گھر ہے اور مدراس و کلکتہ کی ڈرامائی فعالیت سے بھی آگاہی حاصل کی۔ آخر کار نائب حسین نقوی صاحب نے بمبئ پہنچ کر اور ''اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ'' پر عمل کر کے آخر اردو کے پہلے ڈرامے کا سراغ لگا لیا۔ یہ ڈرامہ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے۔ ''خورشید'' یا ''سونے کی مول کی خورشید'' ہے جو اس کا پورا نام ہے۔ اس کے مؤلف تو دراصل گجراتی کے ایک ڈرامہ نویس گوش تھے جنہوں نے اسے سونا نامولنی خورشید کے نام سے گجراتی زبان میں لکھا تھا۔ ہندوستانی زبان میں اس ڈرامے کا روپ، اردو زبان کے عالم، فارسی زبان کے اچھے خاصے ماہر، ایک مشہور ادیب اور بمبئ کے گجراتی اخبار راست گفتار کے پہلے مالک سیٹھ بہرام جی فردون جی مرزبان نے سنوارا اور نکھارا لیکن رسم الخط گجراتی ہی رہنے دیا۔ چناں چہ ڈرامہ ۱۸۷۱ء میں شائع ہوا۔ اس کے سرورق پر (اردو ترجمہ) ایڈل جی کھور (مصنف) اور مترجم دونوں کا نام درج ہے اور سال اشاعت ہی غالباً سٹیج پر پیش کرنے کا سال ہے۔

نامی صاحب جو بمبئ میں رہتے ہیں اور ڈرامہ کی تاریخ پر پی ایچ ڈی کر چکے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ پرتگیزی مصنفوں کی توجہ سولہویں صدی ہی میں کھیل لکھنے کی طرف

منعطف ہو چکی تھی۔ اس کے علاوہ وہ لکھتے ہیں کہ ۱۸۵۳ء سے ۱۸۵۵ء تک آٹھ کھیل بمبئی کے سٹیج پر دکھائے گئے۔ میرے جیسا عامی تو ان کے بیان پر اعتبار کر لیتا کہ انہوں نے ماخذ کا حوالہ دیا ہے لیکن تاج صاحب نے ان کے متعلق صحیح لکھا ہے کہ وہ کتابوں کے نام تو لکھتے ہیں لیکن یہ نہیں لکھتے کہ کون سی کتاب میں کون سے واقعات مندرج ہیں، اس کے علاوہ بقول تاج صاحب کے انہیں یہ لکھا کہ

''ممکن ہے یہ ڈرامے انہوں نے اپنی مادری زبان (یعنی گجراتی) میں لکھے ہوں اور بعد میں کسی منشی سے اصلاح لی ہو۔''

اپنے کئے دھرے پر پانی پھیر دیا ہے اور تاج ہی کی یہ دریافت مشتبہ ٹھہرتی ہے کہ پہلا اردو ڈرامہ خورشید ہے جو ۱۸۷۱ء ہی میں شائع ہوا اور غالباً اسی سال سٹیج پر پیش کیا گیا۔

(۳)

تاج صاحب کے اسلوب تحقیق کے متعلق کچھ باتیں گفتنی ہیں۔ انہوں نے خورشید پر جو سیر حاصل دیباچہ لکھا ہے اور جس ابتدائی اردو ڈرامے کی تاریخ اور پارسیوں کا اس سے تعلق، بہت تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ اس کی تحریر سے پہلے انہوں نے ایک دن مجلس کے دفتر ہی میں بہت مزے کی باتیں کیں۔ غالباً کسی ڈرامے کا متن ان کے سامنے تھا اور میں بھی حاضر خدمت کہ انہوں نے ناگہاں میری طرف تیز نظروں سے دیکھا اور کہا کہ کیوں بھئی تم محقق لوگ (میرا ذکر تو برائے وزن بیت ہے۔ محقق ہونا تو بہت بڑے مقام تک پہونچا ہے) ہر مصنف کا حال لکھتے وقت یا اس کے کلام پر تبصرے کے وقت یہ کیوں کرتے ہو کہ ایک باب اس زمانے کے سیاسی، معاشرتی اور ثقافتی حالات پر ضرور لکھا جائے۔ یہ ہے اس باب کے مندرجات کا تعلق مصنف متعلقہ کی شخصیت سے ظاہر کیا جائے یا۔ میں نے عرض کیا کہ یہ بات تو کسی محقق سے پُوچھیے، کچھ دنوں کے بعد پھر ملاقات ہوئی تو فرمایا۔ بھائی محقق لوگ بس یہی کہتے ہیں کہ روایت ختم ہوگئی ہے۔ میں تو اس گاڑی کا بیل نہیں ہوں کہ بمبئی کی سیاسی اور ثقافتی تاریخ (متعلقہ زمانے کی) بہ تفصیل لکھوں۔ البتہ بمبئی میں چوں کہ پارسیوں نے کھیل کے فن کی بہت خدمت کی ہے۔ میں بمبئی کے ساکنوں کی خصوصیات، پارسیوں کی خدمات، اس زمانے کی سٹیج اور مصنف کے سوانح ضرور

لکھوں گا۔ یہ اسلوب بہت دل نشین اور مفید ثابت ہوا کیوں کہ انہوں نے اس زمانے کے انہیں حالات سے تعرض کیا جن کا ڈرامے سے تعلق تھا اور یوں وہ فضا روشن ہوگئی جس میں یہ پرانے کھیل کھیلے گئے تھے۔

''خورشید'' کے دیباچے میں انہوں نے بمبئی کی آبادی پر جو نوٹ لکھا ہے اور اس کاروباری شہر میں جو ہر طرح کے لوگ جمع ہو گئے ہیں اس کا ذکر کیا ہے تو اس کا سٹیج سے بہت گہرا تعلق ہے کہ کھیل لکھنے والے ہمیشہ Audience یا تماشا دیکھنے والوں کے رجحانات، مذاق اور مطلوب عناصر کو پیشِ نظر رکھنے پر مجبور ہے ورنہ ڈرامہ مقبولیت کھو جائے گا اور کاروباری اعتبار سے کمپنی ٹھپ ہو جائے گی۔

ان تمام باتوں کے پیشِ نظر انہوں نے خورشید کے دیباچے میں جو دراصل ان چھ مطبوعہ جلدوں کا دیباچہ ہے صرف ان باتوں سے تعرض کیا ہے جو مصنف اور سٹیج سے تعلق رکھتی ہیں۔ مثلاً تماشائیوں کا ذوق، سٹیج کی کیفیت، گجراتی کی نامقبولیت اور اردو کی بڑھتی ہوئی مقبولیت۔ پارسیوں کا کاروباری مذاق اور ڈرامے کے سلسلے میں ان کی خدمات۔ ہاں ضمیمے کے طور پر بمبئی کی تاریخ پر ایک سرسری نظر ڈالی ہے۔ ''بمبئی کے قدیم تھیٹر ہال'' کلکتہ کے مستقل قومی تھیٹر کے کھیل ''نیا ہندوستانی تھیٹر'' کے عنوان سے ضمیموں کا اضافہ کر دیا ہے تاکہ دیباچہ قدیم اور جدید اسلوب تحقیق کا سنگم بن جائے۔

(۴)

تاج صاحب نے ڈراموں کی ترتیب اور تدوین میں جو محنت کی ہے (مثلاً خورشید کا ایک اردو ترجمہ تو نقوی صاحب نے مہیا کیا لیکن تاج صاحب نے گجراتی کے ایک فاضل فاروقی صاحب سے مدد لے کر نظر ثانی کی کہ کوئی سقم نہ رہ جائے۔) اس سے قطع نظر جس طرح ان کا اسلوبِ تحقیق منفرد ہے، ان کی زبان بھی رسمی تحقیق کی زبان سے مختلف ہے۔ عموماً تحقیق میں معمولی معمولی باتوں کے اثبات کے لیے (مثلاً تاریخ ولادتِ مصنف) صفحے کے صفحے کالے کیے جاتے ہیں۔ حالاں کہ انتقادی اعتبار سے اس تحقیق کا چنداں فائدہ نہیں ہوتا۔ جب تک تاریخ ولادت کسی (Collaterol) ضمنی واقعے کو روشن نہ کرے یا مصنف کے اسلوبِ تحریر کے تعین میں مدد نہ دے، محض اسی بات پر بیسیوں بلکہ سینکڑوں صفحات لکھ

دینا بے کار ہے۔ چناں چہ ایران کے محقق اکثر تاریخ ولادت کے متعلق متعلقہ عشرے تک پہونچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ (عموماً) اور تاریخ ولادت کو کچھ سنین میں محصور کر دیتے ہیں۔ بہرحال تاج صاحب ان چھوٹی چھوٹی اور غیر اہم باتوں میں نہیں الجھے۔ اس کے علاوہ یہ جو تحقیق میں قصیدے کی زبان استعمال کی جاتی ہے۔ مثلاً غلطی کی بجائے تسامح بیان کی بجائے تعرض کرنا، (اسی طرح کی ایک مصنوعی علمی زبان بن جاتی ہے۔) تاج صاحب نے اس سے پرہیز کیا ہے۔ انہوں نے سب سے پہلے نہ صرف اردو میں تحقیقی زبان کو ادبی زبان کے نہایت قریب رکھا ہے۔ بلکہ اختصار ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ اپنا مطلب قاری تک پہونچانا مطلوب رہا ہے۔ میر کی ادبی اور سلیس زبان راہ تک رہی تھی کہ کوئی اسے تحقیق میں استعمال کرے۔ تاج صاحب نے اپنی شگفتہ اور دل پذیر نثر میں، تحقیق کا حق ادا کر دیا ہے اور کہیں تکلف، تصنع یا طمطراق کی ضرورت نہیں پڑی۔ کھیلوں پر تبصرہ نہایت آسان زبان میں ہے اور انتقادی اصطلاحات سے جو اشکال کی حد تک جا پہونچتی ہیں، پاک ہے۔

ڈرامے کے متعلق تاج صاحب اتنا کچھ جانتے ہیں کہ ان سے انتقاد اور تحقیق میں اسی سلاست، روانی اور اختصار کی توقع تھی۔ جو محقق منطق تراکیب اور دقیق الفاظ میں اپنا مطلب ادا کرتے ہیں ان کے لیے یہ کتاب ایک گائیڈ بک یا راہ نما کی حیثیت رکھتی ہے۔

تاج صاحب صاحبِ طرز انشاء پرداز ہیں۔ ان کی تنقید اور تحقیق میں ان کے اسلوب کی انفرادیت برقرار رہی ہے۔ خاص طور پر اختصار کہ جانِ کلام ہے ان کے ہاں اکثر ملتا ہے۔

یہ کام تاج صاحب ہی کر سکتے تھے اور انہوں نے کر دکھایا ہے۔

سید عابد علی عابد

تعارف

امین ہاشمی جو میرے رفیق کار ہیں کسی تعارف کے محتاج نہیں، نثر بھی لکھتے ہیں، نظم بھی لکھتے اور غزل بھی کہتے ہیں۔ ایک مدت سے ہاشمی صاحب بچوں کے لیے نظموں کا ایک مجموعہ تیار کر رہے تھے۔ یہ راز مجھ پر یوں کھلا کہ بعض اوقات وعدہ خلافی جو کرتے تھے تو اس کا جواز یہ پیش کرتے تھے کہ ایک نظم ہو رہی تھی میں نے کہا مکمل ہو جائے تو ملوں۔

بہرحال چار پانچ سال کی محنت شاقہ کے بعد امین صاحب کی نظموں کا مجموعہ مکمل ہو گیا اور جب کتابت و طباعت کے باقی مراحل طے ہو چکے تو امین صاحب نے ارشاد فرمایا کہ عموماً کتاب کے شروع میں تعارف یا دیباچہ کے قسم کی کوئی چیز ہوا کرتی ہے، وہ آپ کے ذمے ہے۔

آج جو یہ ذمہ داری نبھانے بیٹھا ہوں تو کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ بالاختصار کیا لکھوں۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ مجھے دیباچہ لکھنے میں کوئی تأمل ہے، وجہ یہ ہے کہ میں بچوں کے ادب کے متخصصین میں سے نہیں، لیکن سچی بات یہ ہے کہ میرے بس کا روگ نہیں۔ میں زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہوں کہ بچوں کے لیے کوئی چیز لکھوں تو تراکیب سے احتراز کروں۔ لفظ عام فہم اور سادہ استعمال کروں اور کوشش کروں کہ جو کچھ کہنا ہے وہ ذرا سلجھا کر کہوں۔

ظاہر ہے کہ محض ان باتوں کو ملحوظ خاطر رکھنے سے بچوں کا ادب وجود میں نہیں آتا۔ دراصل بچوں کے لیے نظمیں وہی شخص لکھ سکتا ہے، جو بچوں کی نفسیات سے خوب آگاہ ہو اور جو بے تکلف اس دنیائے خیال کی سیر کر سکے جس میں بچے اکثر اپنی زندگی کی صبحیں اور شامیں گزارتے ہیں۔ یہ تو معلوم نہیں کہ اس دنیا میں داخل ہونے کا گُر کیا ہے لیکن یہ بات بالکل واضح ہیں کہ ہاشمی صاحب اس طلسمی شہر کے سنگین دروازے کے سامنے کھڑے ہو کر ''کُھل جا سم سم'' کہہ سکتے ہیں۔

باتوں باتوں میں ہاشمی صاحب نے بچوں کی معلومات میں جو اضافہ کرنے کی کوشش کی ہے وہ ایسی استادانہ اور ماہرانہ ہے کہ وہ مشہور کہانی یاد آتی ہے، جو غالباً انگریزی

ادبیات سے ماخوذ ہے اور جس کے کردار مشہور انگریزی مصور اور طناز رابرٹ سرل(Rabert Seral) کے کرداروں کی طرح چھوٹا منہ بڑی بات کے مصداق معلوم ہوتے ہیں، کہانی یوں ہے کہ ایک صاحب تھے جن کے بچے حساب پڑھنے سے بہت کتراتے تھے، بہت پڑھانے والے آئے اور گئے۔ کچھ خود نکل گئے اور کچھ خوار ہو کر نکلوائے گئے۔ آخر ایک صاحب آئے جو بچوں کی نفسیات سے آگاہ معلوم ہوتے تھے۔ انہوں نے پہلے دن بڑے بھائی سے پوچھا کہ بھائی میرے پاس چار سیب ہیں، اگر دو میں تم کو دے دوں اور ایک چھوٹے بھائی کو تو میرے پاس کیا بچے گا۔ بڑے بھائی نے جواب دیا ایک سیب، لیکن یہ بھی ہم ازراہِ تکلف کہتے ہیں، ورنہ دیکھ لیجیے گا، چھین ہم وہ بھی آپ سے لیں گے۔ اسی طرح دوسرے دن بھی نئے استاد صاحب نے کچھ ایسی باتیں کیں، جن سے معلوم ہوتا تھا کہ وہ حساب پڑھانے پر تلے ہوئے ہیں، مثلاً بڑے بھائی سے پوچھا کہ تمہارے پاس تین فٹ بال ہوا کرتے تھے، ایک کھو گیا، باقی کتنے رہے۔ چھوٹے نے جواب دیا لیکن وہ کھوئے ہی سمجھئے کیوں کہ آج کھیلنا مقصود ہے اور شام تک فٹ بالوں کی خیر نہیں، ماسٹر صاحب تو ہنس کر چپ ہو رہے، لیکن بڑا بھائی کچھ سوچ میں پڑ گیا، جب ماسٹر صاحب تشریف لے گئے تو اس نے چھوٹے بھائی سے کہا کہ یہ ماسٹر بڑا سرتا سیانا معلوم ہوتا ہے۔ ذرا بچ کے رہنا کہیں باتوں ہی باتوں میں ہمیں کچھ پڑھا نہ دے۔

ہاشمی صاحب کی بھی کیفیت کچھ اسی قسم کی ہے۔ بچے نظمیں پڑھنے کے بعد چونکیں گے کہ باتوں باتوں میں ہمیں بہت کچھ پڑھا دیا، لیکن پھر افسوس کرنے سے کیا ہو گا۔ معلومات میں اضافہ تو ہو چکا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی کاری گری کے لیے بڑی ذہانت کی ضرورت ہے کہ بات کہیں سے شروع ہوتی ہے اور کہیں جا پہنچتی ہے۔ ہاشمی صاحب کی اکثر نظمیں اس کاری گری کا ثبوت مہیا کرتی ہیں۔ سیدھی سادی زبان، بے تکلف اسلوب، چھوٹے چھوٹے جملے اور اندازِ بیان ایسا گویا بچوں کے ساتھ ہنس رہے ہیں۔ ہنسی ہنسی میں پتے کی باتیں بھی کہتے چلے جاتے ہیں۔ وہ جو ہماری پرانی کتابوں میں ایک خاص وضعِ نگارش تھی کہ اس منظوم کہانی سے بچوں کو سبق کیا ملا۔ امین صاحب نے اسے بالکل خیر باد کہہ دیا ہے۔ امین صاحب کچھ کہنا ضرور چاہتے ہیں اور کہہ بھی ڈالتے

ہیں لیکن یوں جو باتیں کہتے کہ بچے ایک دوسرے سے یہ سوال کرتے پھریں کہ کیوں بھئی تمہیں اس نظم سے کیا سبق ملا۔

میں نے شروع میں عرض کیا تھا کہ بچوں کے لیے دلچسپ لیکن معلومات افزا نظمیں لکھنا مشکل کام ہے۔ ہاشمی صاحب اس مشکل سے کما حقہٗ عہدہ برآ ہوئے ہیں۔ امید ہے کہ اس کتاب کو نہ صرف بچے شوق سے پڑھیں گے بلکہ وہ بڑے بوڑھے بھی اس کا مطالعہ اشتیاق سے کریں گے جو بچوں کی کہانی کی دنیائے خیال سے نکل کر تلخ یادوں کی دنیا میں جا بیٹھے ہیں۔

اگر بڑے بوڑھوں کو یہ کتاب پڑھ کر اپنا بچپن یاد آ جائے اور کچھ عرصہ کے لیے بھی بچوں کے ساتھ بچے بن جائیں تو سمجھ لیجئے کہ ہاشمی صاحب کی محنت اکارت نہیں گئی۔

سید عابد علی عابد

دو آوازیں

یہ تمثیلچہ ایک ریڈیائی تجربہ ہے۔ صورت اس تجربے کی یہ ہے کہ اس تمثیلچے کا کردار ایک ہی ہے یعنی سلیم۔ اس کی عمر چالیس اور پینتالیس کے درمیان ہے، کھاتا پیتا آدمی ہے۔ زندگی کے نشیب و فراز دیکھ چکا ہے۔ ان دنوں کہ عصر حاضر ہے، مالی پریشانیوں میں مبتلا ہے۔ ایکا ایکی اسے ایک ملنے والا دعوت دیتا ہے کہ وہ اگر چاہے تو سگرٹوں کی بلیک مارکیٹ میں اس کا شریک ہو جائے اور ہزاروں روپیہ کما لے۔ شام کے سائے گہرے ہو چکے ہیں۔ وہ گھر میں تنہا بیٹھا اس تجویز پر غور کر رہا ہے۔ گویا اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہے۔ سننے والوں کو دو آوازیں سنائی دیں گی۔ ایک اس سلیم کی آواز ہے جس کے ضمیر میں ابھی تک خیر و خوبی کی ایک چنگاری سلگ رہی ہے۔ یہ وہ آواز ہے جو لاشعور کے تہہ در تہہ پردوں سے نکل کر، عقل اور ماحول کی منزلوں سے گزر کر Super ego یا ضمیر کا روپ دھارتی ہے۔ یہ آواز پہلے مدہم ہوگی، جوں جوں اسے کامرانی نصیب ہوگی، بلند اور گمبھیر ہوتی چلی جائے گی۔ دوسری آواز اس سلیم کی ہے جو مالی پریشانیوں میں مبتلا ہونے کی وجہ سے رزق کمانے کے ہر ذریعہ کو اپنے دائرۂ عمل میں داخل سمجھتا ہے۔ یہ لاشعور کی وہ آواز ہے جسے شعور اور ضمیر دبانے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ پہلے بلند ہوتی ہے لیکن جوں جوں شکست پاتی ہے، مدہم ہوتی چلی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ یہ دولخت شخصیتیں ایک شخصیت میں مدغم ہو کر ایک مطمئن گمبھیر آواز کا روپ دھار لیتی ہیں۔ پہلی آواز سلیم کے لاشعور کی ہے، دوسری آواز سلیم کے ضمیر کی۔ یہ تجربہ کچھ Stevenson کی کہانی ''مارخیم'' پر مبنی ہے، کچھ سمرسٹ ماہم کے اشارات پر، کچھ پریسٹلے کی چند کہانیوں پر اور ظاہر ہے کہ بالکل تجربہ ہے۔ اس کی کامیابی کا دارومدار آوازوں کے درست اتار چڑھاؤ اور لہجے کی ہیرا پھیری ہے۔

پہلی آواز: میاں سلیم، سب کرتے ہیں۔ سب ہاتھ رنگتے ہیں۔ امیر ہو کہ فقیر، وزیر ہو کہ دبیر ہر ایک کے نامۂ اعمال میں سیاہ داغ ہیں۔

دوسری آواز: درست ہے، لیکن یہ سیاہ داغ دھلتے نہیں ہیں۔ زندگی کے پیراہن پر اس

طرح جم جاتے ہیں جس طرح کلنک کا ٹیکا ہوتا ہے۔

پہلی آواز: تو جمے رہیں، دیکھتا کون ہے۔

دوسری آواز: اور تم تو دیکھتے ہو۔ اپنے آپ سے آنکھیں چار نہیں کرو گے۔ خود کبھی تنہا نہیں ہو گے۔ کبھی اپنے آپ سے نہیں کہو گے کہ کہو میاں سلیم روپیہ کس طرح کمایا۔ باپ دادا جو کچھ کرتے تھے وہ یاد ہے۔

پہلی آواز: باپ دادا کی بات باپ دادا کے ساتھ گئی۔ حضرت یہ زندگی میں دوڑنے کا زمانہ ہے۔ پیچھے رہا اور کچلا گیا۔ ڈرا اور مارا گیا۔ بچی کو تین مہینے کی فیس دینی ہے کہاں سے دو گے۔

دوسری آواز: اور جو بچی کو معلوم ہوا کہ باپ سگرٹوں کی بلیک مارکیٹ کرتا ہے تو، بچی سے تمھیں بڑا پیار ہے نا۔ اس کے احترام کے لیے تو مرے جاتے ہو۔ کچھ لڑکوں کے بعد اللہ نے یہ لڑکی دی ہے۔

پہلی آواز: تبھی تو اس کی ہر خواہش پوری کرنے کو جی چاہتا ہے، اس کی فیس وقت پر نہ دی گئی تو کالج سے نام کٹ جائے گا۔

دوسری آواز: ہاں یہ ٹھیک ہے، سنا ہے کہ ہر آدمی پر کچھ موکلانِ عذاب مسلّط ہوتے ہیں۔ ان کے قبضہ میں نامۂ اعمال ہوتا ہے، وہاں تمہارے نام کے آگے کیا لکھا جائے گا؟ چور بازاری کرنے والا یا

پہلی آواز: کیسی چور بازاری۔ مال میرے ہاتھ میں ہے۔ مانگ زیادہ ہے۔ کھپت بہت ہے۔ رسد کم ہے۔ یہ تجارت ہے۔ اب تجارت میں کوئی پچاس فیصد کمائے یا پان سو فیصد کمائے، شرعاً جائز ہے۔

دوسری آواز: (ہنس کر) ہاں تو کمانے کے اور بھی ڈھنگ ہیں۔ چور بازاری تو کرنے لگے، رکو گے کہاں؟

پہلی آواز: کیا مطلب؟

دوسری آواز: وہ پیشہ جانتے ہو جس میں منہ کالا ہوتا ہے۔

پہلی آواز: دلالی؟ بکو مت۔

دوسری آواز؟ کیوں بہت تاؤ میں آ گئے، کہیں پانی مرتا ہے۔ پرانے شجرے کھول کر دیکھے ہیں۔ بزرگوں میں کوئی دلالی تو نہیں کرتا تھا؟

پہلی آواز: میں کہتا ہوں، خاموش ہو جاؤ۔

دوسری آواز: (ہنس کر) ورنہ کیا کرو گے۔ میرا گلا گھونٹ دو گے؟ ذرا سوچو بچی کی فیس چھٹیوں کے بعد بھی دی جا سکتی ہے۔ بچی کی فیس تو بہانہ ہے۔ پھر اس قتالۂ عالم سے ملنا چاہتے ہو نا؟ روپیہ کی ضرورت ہے۔ بچی کی آڑ کیوں لیتے ہو۔ سیدھی طرح کیوں نہیں کہتے کہ دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے۔

پہلی آواز: جھک مارتے ہو تم۔ مجھے تو یاد بھی نہ تھا۔

دوسری آواز: کیوں کسک ابھی باقی ہے۔ دل کی رگ بھی دُکھتی ہے۔ یوں تو بیوی بچوں والے ہو نا؟ (آواز ذرا بلند ہو جاتی ہے) شرم نہیں آتی، سگریٹ کی بلیک کرو گے۔ اور پھر گھر پھونک کر تماشا دیکھو گے، اور اگر بیگم کو معلوم ہو گیا تو۔

پہلی آواز: بیگم کو کیسے معلوم ہو گا۔ کون بتائے گا بیگم کو۔

دوسری آواز: (ہنس کر) شکر ہے تم نے مان تو لیا کہ روپیہ کس مقصد کے لیے درکار ہے۔

پہلی آواز: ہرگز نہیں۔ تم مجھے لفظی گورکھ دھندوں میں الجھاتے ہو۔ میں صرف بچی کی فیس دینا چاہتا ہوں۔ الطاف بیمار ہے، اسے دوا خرید کر دینا چاہتا ہوں۔ مر جائے گی بیچاری، یار ایک ہی تو میری پھوپھی زاد بہن ہے۔ اس سے وعدہ کیا تھا کہ کل تجھے دوائیں لا دوں گا۔

دوسری آواز: تو احمد حسن سے ادھار کیوں نہیں لیتے، بلیک کرنا ضروری ہے۔

پہلی آواز: ادھار لینا اچھی بات ہے؟

دوسری آواز: (طنز سے) نہیں بُری بات ہے، ادھار لینے سے تو کہیں اچھا یہ ہے کہ تم بلیک کرو۔ غریبوں کے گلے پر چُھری پھیرو۔ شرع کی آڑ لو۔ سنت نبوی سے شہادت لو۔ خدا اور رسول دونوں پر تہمت لگاؤ۔ یہ ٹھیک ہے نا؟ تو پھر آؤ سگریٹ۔ ذرا یہ ہے کہ پولیس بھی تاک میں ہوتی ہے۔

پہلی آواز: تم مجھے ڈراتے ہو۔ میرے اعصاب فولاد کے ہیں اور آنتڑی سیسے کی۔ پولیس تاک میں ہوا کرے۔ مجھ پر کوئی ہاتھ ڈال سکتا ہے۔

دوسری آواز: جی ہاں، آپ کا بڑا رسوخ ہے نا۔ بلیک بھی کیجیے گا، پولیس کو ہاتھ بھی نہ ڈالنے دیجیے گا، گھی چپڑی اور دو دو۔ (ہنسی) پہلے بلیک کرو پھر پولیس پر ناجائز دباؤ ڈالو، پھر رشوت دو، پھر مجسٹریٹ سے کہو سنو اور سب کچھ اس لیے کہ بچی کی فیس کے پچاس روپے دینے ہیں۔ نفع تو ہوگا کہیں پان سو روپیہ۔ باقی ساڑھے چار سو کہاں جائیں گے؟

پہلی آواز: تمہارے سر پہ دے ماروں گا۔ تم باور نہیں کرتے کہ مجھے روپے درکار ہیں؟

دوسری آواز: اور تمہیں یقین نہیں آتا کہ تمہیں ادھار مل سکتا ہے؟

پہلی آواز: آخر تم مجھے ایسا کرنے سے کیوں روکتے ہو، جو لوگ روز کرتے ہیں۔

دوسری آواز: اس کا جواب میں دے چکا ہوں۔ لوگ روز پتہ نہیں کیا کیا کچھ کرتے ہیں۔ یہ راستہ جہنم کی طرف جاتا ہے۔ مذہب کا جہنم نہیں، دل کا جہنم۔ شاید اس جہنم کے شعلے بجھ جائیں۔ دل کے جہنم کے شعلے کبھی نہیں بجھیں گے۔ اس آگ میں تم ہمیشہ جلتے رہو گے۔ ہوس کی ٹھنڈی ٹھنڈی آگ کے ان انگاروں کو کلیجہ سے لگائے رکھو گے۔ پہلے ٹھنڈک پڑے گی۔ پھر دل میں ناسور پیدا ہو جائے گا۔ اس ناسور میں تعفّن پیدا ہوگا، پیپ رِسے گی۔ Whisper رِستی رہے گی اور تم یہ پیپ اپنے حلق سے نیچے اتارتے رہو گے۔ یہ زخم کسی کو دکھایا نہیں جا سکتا، نہ اس کا علاج ہوتا ہے۔

پہلی آواز: تو اس کا علاج یہ ہے کہ میں ادھار لوں۔

دوسری آواز: نہیں، یہ علاج بھی ہے کہ بچی کو کالج سے اٹھا لو۔ ان کی نظروں میں مقبول اور محترم رہو۔ معاشرت کا وہ دائرہ قائم کرو جہاں صحت مند زندگی پھلتی پھولتی ہے، ورنہ یاد رکھو ....

پہلی آواز: کیا؟

دوسری آواز: یہ کہ ایک دن تمہاری بچی کو تمہارے بچوں کو تمہاری بیوی کو معلوم ہو جائے گا

کہ تم چور بازاری کرتے ہو۔ تم ان کی نظروں میں ذلیل ہو جاؤ گے۔ تمہاری بیوی کا زرتاج لہریا آنچل سانپ بن کر اس کے کلیجہ پر لوٹے گا۔ تمہاری بچی کی آنکھوں میں اب جو خوش اعتمادی جھلکتی ہے، اس کی جگہ خوف ناک بے یقینی لے لے گی۔ تم ذلیل و خوار ہو جاؤ گے۔ باپ نہیں رہو گے صرف بلیک مارکیٹ کرنے والے تاجر بن جاؤ گے، سن رہے ہو (آواز بلند ہو جاتی ہے)

پہلی آواز: (آواز مدہم ہو جاتی ہے) سن رہا ہوں، (وقفہ) سن رہا ہوں۔ تو عطا محمد سے کیا کہوں؟

دوسری آواز: پولیس میں رپورٹ کرو۔ اپنا فرض پہچانو۔

پہلی آواز: نہیں، میں یہ نہیں کر سکتا۔ یہ دوست سے غداری ہے۔

دوسری آواز: ہاں، اور اپنی ذات سے غداری تم گوارا کر سکتے ہو۔ اپنے گھر سے غداری تمہیں گوارا ہے۔ بیوی کی رفاقت، اولاد کی محبت، اپنے پر اعتماد، یہ سب چیزیں چلی جائیں، لیکن تمہارے دوست عطا محمد کو دکھ نہ پہنچے۔ مہنگا سودا کر رہے ہو۔

پہلی آواز: تو سمجھوتہ نہیں ہو سکتا۔ میں عطا محمد سے کہہ دیتا ہوں، میں کاروبار نہیں کرتا۔ میں بچی کے لیے ادھار مانگ لیتا ہوں۔

دوسری آواز: اس قسم کا ہر سمجھوتہ اس سے بدتر سمجھوتوں پر جا کر ختم ہوتا ہے۔ آج آپ سے سمجھوتہ کر لو، غربت، افلاس، لیکن آبرو کی روٹی یا رزق، شراب اور حسینہ کے

....

پہلی آواز: بس بس۔ حسینہ کا نام نہ لو۔

دوسری آواز: میں نے کہا نا، کسک ابھی باقی ہے۔ حسینہ کے نام سے اتنے بدکتے کیوں ہو۔ روپیہ وہیں دینا چاہتے ہو نا۔

پہلی آواز: یا اللہ میں تھک گیا ہوں۔ دیکھ میرا بدن پسینے میں نہا گیا۔

دوسری آواز: نہیں۔ تمہارا بدن پاک ہو گیا ہے۔ تمہارا بدن نہیں، تمہارا دل پسینے میں نہایا ہے۔ اٹھو اور سجدۂ شکر بجا لاؤ۔

(دونوں آوازیں مل کر) ہاں۔ (وقفہ) بیگم عطا محمد آئے تو اس سے کہہ دینا کہ میں کراچی جا رہا ہوں اس سے مل نہیں سکتا۔

(دونوں آوازیں مل کر) اے اللہ، تیرا لاکھ لاکھ شکر ہے .... لاکھ لاکھ شکر ہے تیرا۔

(آواز آہستہ آہستہ فیڈ آؤٹ ہوتی ہے)

☆☆☆

ڈاکٹر محمد کامران

احمد علی بحیثیت شاعر

احمد علی کے تخلیقی جوہر کا بہتر اظہار افسانوی ادب میں ہوا، اور اسی حوالہ سے انہیں شہرت و مقبولیت بھی حاصل ہوئی، مگر احمد علی فطری طور شاعرانہ مزاج رکھتے ہیں، اگر چہ انہوں نے شاعری کو سنجیدگی سے نہیں اپنایا لیکن ان کی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کم و بیش تمام اصناف ادب میں ہوا ہے۔ [1]

احمد علی نے سکول کے زمانہ میں ہی نظم گوئی کا آغاز کر دیا تھا۔ اس دور کی ایک نظم Flower in Basket انہیں آخری عمر تک یاد رہی۔[2] کالج کے زمانہ میں بھی انہوں نے انگریزی میں نظم گوئی کا سلسلہ جاری رکھا مگر افسانہ نگاری اور بعد ازاں ناول نگاری ان کی ترجیحات میں اولیت حاصل کر گئیں اس کے باوجود ان کی شعری صلاحیتیں مذکورہ اصناف میں بھی اپنا رنگ دکھاتی رہیں۔ قیام پاکستان سے پہلے اور بعد میں چین میں قیام کے دوران میں انہوں نے چین کی تہذیب اور ادبیات کا مطالعہ کیا جس کا عکس ہمیں ان کی شاعری میں بھی نظر آتا ہے۔

احمد علی کی نظمیں مختلف قومی اور بین الاقوامی جرائد میں شائع ہوتی رہیں۔ اس کے علاوہ کتابچوں کی شکل میں بھی ان کی نظمیں شائع ہوئیں لیکن ان کا کوئی باقاعدہ شعری مجموعہ منظر عام پر نہیں آیا۔

احمد علی نے اپنی وفات سے قبل تقریباً ساٹھ انگریزی نظموں پر مشتمل مجموعہ Purple Gold Mountain کے عنوان سے مرتب کیا تھا۔ یہ مجموعہ ابھی تک اشاعت کا منتظر ہے۔[3] ذیل میں احمد علی کی مطبوعہ نظموں کا مختصر جائزہ پیش کیا جا رہا ہے۔

1) Purple Gold Mountain (Eight poems) London: Keepsake

Press, 1960.

2) Remembrance of things past (Six Poems) Karachi: Naeen Sind Printing Press;?

3) First Voices (Twelve Poems) Karachi: Oxford University Press, 1965.

4) World poetry .3. (Four Poems) Madras, India: World Poetry, 1983.

5) Selected Poems. Gulbarga, India; JIWE, Publication, 1988.

احمد علی کی شاعری لطیف احساسات سے فلسفہ کی گہرائی تک اپنے دامن میں دھنک کے سبھی رنگ سموئے ہوئے ہے۔ کارلو کپولا، احمد علی کی شاعری میں سیاسی موضوعات کو خاص اہمیت کا حامل سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں ادب اور سیاست کے رشتہ کے حوالہ سے احمد علی کی شاعری شعور کے ارتقائی عمل کو ظاہر کرتی ہے۔ ۴

طارق رحمان، احمد علی کے فکری ارتقاء کے حوالہ سے لکھتے ہیں:

"This maturation has been achieved, at least partly, by distancing the emotion through the deliberate artifice of using Chinese imagery"5

احمد علی کی شاعری کا حسن اس امر میں مضمر ہے کہ وہ فطرت کے مظاہر، اپنی ذات اور کائناتی حقائق کی مثلث بنا کر اپنے اظہار کو مؤثر بناتے ہیں۔ مثلاً ان کی ایک نظم:

"Having Lost Both youth and
Age I am sad."
Mangolia buds unfold
Their cups of white Gold;
The red of Ch'a hua blossoms

Is memorable as parte love.

O purple Gold Mountain.

Where lies my way?

Between the cream white

and crimson red

I stand with empty hands,

alone.

and when the winter comes

Where shall I go ? 6

توفیق رفعت نے پاکستان میں انگریزی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے احمد علی کی شاعری میں تین ادبی روایتوں کے اثرات کا حوالہ دیا ہے۔ انگریزی رومانوی روایت، چینی غنائی روایت اور اردو ادب کی روایت۔ ۷ احمد علی کی شاعری مذکورہ ادبی روایتوں کا حسین امتزاج دکھائی دیتی ہے لیکن تیسری اور توانا روایت ان کے خمیر میں شامل تھی اور اس کی بدولت:

"...... his basic poetic world

view emerges." 8

یہی وجہ ہے کہ احمد علی چین کے مرغزاروں کی منظر کشی کریں یا مغرب کے پرشکوہ ایوانوں میں گردش دوراں کا مشاہدہ کریں، ان کا طرزِ احساس اپنی تہذیب کے رنگوں سے مسحور دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً ان کی نظم:

"...... On the fourteenth night of the third moon.

I read poems and dream."

"The moon was at the full,

The flowers were in bloom

That night I dreamed of a cream white bed

Sprinkled with jasmine flowers.

The curtains hung like willowes invitingly.

The pillows rose like hills

In May time

....

Dreaming and walking

Are both like unreal.

That one has vanished and this will pass

Which of the two is one to believe. 9

احمد علی نے اردو شاعری خاص طور پر غزل کے رنگ کو جدید طرز احساس میں ڈھال کر پیش کیا، اس حوالہ سے احمد علی کے شعری تصورات، ٹی ایس ایلیٹ کی Theory of the impersonality of art سے متاثر نظر آتے ہیں۔ بقول احمد علی:

"Poetry is transmutation of metaphor into imagery. This transference is both cathartic and symbolistic and imparts to private emotion impersonality." 10

عالمگیر ہاشمی بھی احمد علی کی نظموں کے حوالہ سے "Impersonality" کے تصور کو بنیاد بنا کر لکھتے ہیں:

"...... these poems achieve a certain distance and "impersonality" while dealing with personal details or human, moral and metaphysical themes; they also lend themselves both to personal and political allegories, to which most of Ali's work since the 1930's responds rather readily." 11

جدید دور کا انسان تنہائی اور مغائرت کے جس احساس سے دو چار ہے، احمد علی نے اپنی بہت سی نظموں میں اسے بیان کیا ہے۔ مثلاً ان کی نظم:

"On the sad prospect of parting"

Life is beautiful.

It will not remain so for ever.

As the water have gone to the sea,

And the flowers have gone with the spring,

So will joys depart.........." 12

مجموعی طور پر احمد علی کی نظمیں جنوبی ایشیا کی انگریزی شاعری کی روایت میں چینی زبان کی نغمگی، مغربی رومانیت اور اردو اور فارسی کی ادبی روایت کے باعث اپنی انفرادیت کا بھرپور احساس دلاتی ہیں۔ بیشتر نقادوں نے پاکستانی انگریزی ادبی روایت کے تناظر میں احمد علی کی کاوشوں پر روشنی ڈالی ہے مگر ان کے شعری مجموعہ Purple Gold Mountain کی اشاعت کے بعد ہی ان کی شاعری کی فنی و فکری قدر و قیمت کا تعین کیا جا سکے گا۔

حوالہ جات

ا۔ پروفیسر احمد علی (1910-1994) نے بطور افسانہ نگار، ناول نگار، نقاد، مترجم، شاعر، ڈرامہ نگار، مؤرخ، ماہر تعلیم، ماہر نشریات اور سفارت کار اپنی صلاحیتوں کا بھرپور اظہار کیا۔ ''انگارے'' کے شریک مصنف کی حیثیت سے شہرت پانے والے احمد علی کا آخری کارنامہ قرآن مجید کا انگریزی ترجمہ ہے۔

اپنے طویل تخلیقی سفر میں انہوں نے بین الاقوامی شہرت حاصل کی۔

۲۔ راقم کا احمد علی سے انٹرویو، 23 اگست 1992ء۔

۳۔ JIWE, Vol.23, Jan-July 1995 کے عقبی سرورق کے اندرونی جانب عروج احمد علی کی طرف سے اپنے والد احمد علی کی مختلف تصانیف کی اشاعت کے حقوق فروخت کرنے کا اشتہار دیا گیا ہے۔ مذکورہ تصانیف کی فہرست میں Purple Gold Mountain بھی شامل ہے۔

4. Coppola, Carlo. "The Poetry of Ahmed Ali" JIWE, Vol.iii, Nos. 1&2 (1981). P..69.

5. Tariq Rehman. A History of Pakistani Literature in English : Lahore: Vanguard. 1991. p..152.

6. Ahmed Ali. Remembrance of things past. Karachi: Naeen Sind Printing Press;? p..8.

7. Taufiq Rafat. "English Poetry in Pakistan", Paksitan Quarterly, xvii:2 (summer 1970), P..53.

8. Coppola, Carlo. "The Poetry of Ahmed Ali" P..73.

9. Ahmed Ali. "One the .... dream. "in First voices. Karachi: Oxford University Press, 1960. P..10.

10. Ahmed Ali. "Foreword " to Purple Gold Mountain. London: Keepsake Press, 1960.

11. Alamgir Hashmi. "Ahmed Ali" JIWE, Vol.23, Jan-July 1995. p..11.

12. Ahmed Ali. "On the.....Parting " In World Poetry 3 (Asia) Madras, India. World Poetry, 1983. P..458.

ڈاکٹر سید علی انور

اصحاب المجمہرات کا عظیم شاعر

امیہ بن أبی الصلت

(ایک تحقیقی جائزہ)

عربوں نے زمانہ جاہلی میں شعر کے تمام اصناف پر کام کیا اس طرح شعر کہنے والوں کی تعداد بھی یقیناً زیادہ ہے چنانچہ مشہور ادیب اور ناقد عمرو بن العلا نے کہا ''مـاانتهـیٰ الیکم مما قالت العرب الا اقله، و لوجاء کم وافر لجاء کم علـم و شعر کثیر'' یعنی تم تک عربوں کے کلام میں سے جو کچھ پہنچ سکا ہے وہ بہت تھوڑا ہے اگر تمہارے پاس کافی تعداد میں ان کا کلام آیا ہوتا تو تمہارے پاس علم وشعر کا بہت سا ذخیرہ آگیا ہوتا (۱)۔

عربوں نے جن جن اصناف سخن پر کام کیا ہے وہ کیا تھے۔ اسی طرح اس کے بارے میں بھی کوئی بات حتمی نہیں کہی جا سکتی کہ ان جاہلی قصیدوں یا کلام کے نمونے کی تعداد کیا تھی۔ بعض مورخین کا خیال ہے کہ ان کی تعداد ایک سو سے بھی زیادہ تھی۔ اس طرح بعض کا کہنا ہے کہ دور جاہلی کے شعرا نے ہزاروں اراجیز (رزمیہ کلام) اور سینکڑوں لمبے قصیدے کہے تھے (۲)۔ عربوں نے اپنی زندگی سے متعلق تمام مسائل پر طبع آزمائی کی ہے اس لیے اس دور کی شاعری کو ''دیوان العرب'' کہتے ہیں (۳)، اور جب ان کی شاعری، ان کی زندگی کا رجسٹر ہے تو ظاہر ہے کہ اس میں اس کے تمام پہلوؤں کی عکاسی ہو

۱۔ عربی ادب کی تاریخ، جلد اول۔ ڈاکٹر عبد الحلیم ندوی، ص ۱۶۵۔

۲۔ تاریخ ادب عربی، استاذ احمد حسن زیات، ترجمہ عبد الرحمٰن طاہر سورتی، ص ۴۷۔

۳۔ تاریخ آداب اللغۃ العربیہ، جرجی زیدان، جلد اول، ص ۸۲۔

گی اور زندگی کے تمام پہلوؤں کی عکاسی کرنے کے لیے سینکڑوں کیا ہزاروں قصیدے بھی ناکافی ہوں گے (۱)۔

جاہلی شعراء میں سے بعض ممتاز شعراء نے بڑے لمبے قصیدے کہے ہیں جن کی وجہ سے نہ صرف ان کو بلکہ ان کے قصیدوں کو بھی شہرت دوام حاصل ہوگئی۔ اس نقطۂ نظر سے ان شعراء کو سات طبقوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر طبقہ میں تقریباً سات ہی نامور شعراء کو شامل کیا گیا ہے۔

۱۔ اصحاب المعلقات

۲۔ اصحاب المجمهرات

۳۔ اصحاب المنتقيات

۴۔ اصحاب المذهبات

۵۔ اصحاب المراثی

۶۔ اصحاب المشوبات

۷۔ اصحاب الملحمات (۲)

زیرِ نظر مضمون میں اصحاب المجمہرات کے عظیم شاعر امیہ بن أبی الصلت کی زندگی اور شاعری کے میدان میں ان کے فن کا تحقیقی جائزہ پیش کیا جائے گا۔ اصحاب المجمہرات میں عام طور پر چھ شاعروں کا ذکر کیا جاتا ہے جن کے نام یہ ہیں (۳)۔

۱۔ عبید ابن الأبرص

۲۔ بشر بن أبی خازم

۳۔ امیہ بن أبی الصلت

۱۔ الشعر والشعراء، الاغانی، جلد ۱، ص ۴۵۹۔

۲۔ عربی ادب کی تاریخ، جلد اول، ص ۱۶۶۔

۳۔ ایضاً۔

۴۔ عدی بن زید بن حماد

۵۔ خداش بن زھیر

۶۔ النمیر بن تولب

اصحاب المجمہرات میں دوسرا قابل ذکر شاعر ''امیہ بن أبی الصلت '' ہے (۱) زمانۂ جاہلیت میں جن لوگوں کو حق کی تلاش تھی ان میں امیہ کا نام خاص طور سے لیا جاتا ہے اس کی کنیت ابوعثمان تھی ۔ امیہ کا مکمل سلسلہ نسب مختلف کتب میں یوں بیان کیا گیا ہے:

''ھو امیۃ بن ابی الصلت (۲) بن عبداللہ بن ربیعۃ (۳) بن عوف (۴) بن عقدۃ (۵) بن غبرۃ (۶) بن قسی و قسی ھو ثقیف (۷)''

ابن سلام الجمعی نے اسے طائف کے شعراء میں شمار کیا ہے اور کہا ہے کہ اس کے کلام میں ایسی بہت سی عجیب و غریب باتیں ملتی ہیں جو اس سے پہلے کے شعراء نے نہیں کہی ہیں جیسے زمین و آسمان کی پیدائش یا ملائکہ وغیرہ کا ذکر یا مرنے کے بعد حشر یا جنت و دوزخ وغیرہ کا تصور ۔ اس نے تورات وغیرہ کے مطالعہ سے پچھلی قوموں کے بہت سے واقعات کا علم حاصل کیا تھا اور ان کو اپنے کلام میں اپنے خاص رنگ میں بیان کرتا تھا چنانچہ اس کے کلام میں سدوم کے کھنڈرات اور حضرت ابراھیم و اسحٰق علیہما السلام کے قصے بھی ملتے ہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ امیہ فطرتاً حق پسند و حق جو تھا چنانچہ جب اس نے گوش و ہوش کی آنکھیں

۱۔ الاکلیل ابومحمد الحسن بن احمد الھمذانی، جلد ۱، ص ۳۷۔

۲۔ البدایۃ والنھایۃ، عمادالدین المعروف بابن کثیر ۲/۲۲۱۔

۳۔ والتاریخ الکبیر، وسمط اللآلی ۱/۳۶۲۔

۴۔ الشعر والشعرا ۱/۴۵۹۔

۵۔ تاریخ الاداب العربیۃ، کارلونالینو ۱/۱۸۲۔

۶۔ تاریخ الادب العربی، شوقی ضیف ۱/۹۳۔

۷۔ تاریخ الیعقوبی، احمد بن ابی یعقوب ۱/۱۳۲۔

کھولیں اور کائنات ، اس کا نظام زندگی اور اس کی ضرورت واھمیت دیکھی تو اس کے ذہن میں سوال پیدا ہوا کہ یہ سب کچھ کیسے ہورہا ہے ، کون کررہا ہے اور اس کا مقصد اور حاصل کیا ہے (۱)۔ اس نے اس کا جواب مختلف مذاھب میں تلاش کیا اور اہل کتاب کے علماء سے پوچھا اور سمجھنے کی کوشش کی۔ عیسائیت اور یہودیت کا مطالعہ کیا ، ملت ابراھیمی اور سنت اسماعیل میں سے جو کچھ اس زمانے کے بڑے بوڑھوں کو یاد تھا ان سے معلوم کیا پھر اپنی سمجھ بوجھ ، غور وفکر اور مطالعہ وتحقیق کی روشنی میں ان سوالات کے جواب تلاش کیے اور اس نتیجہ پر پہنچا کہ اس آسمان اور زمین کا کوئی نہ کوئی خالق ضرور ہے (۲)۔

اس خالق نے نظام کائنات اور زمین پر انسانوں کے رہنے کے لیے ایک ضابطہ حیات بخشا ہے جس کے ذریعے انسان نے ایک صالح اور پاک زندگی کے گزارنے کے اصول بنائے تاکہ جس طرح نظام کائنات بغیر کسی رکاوٹ اور اکھاڑ پچھاڑ کے سکون اور اطمینان کے ساتھ چل رہا ہے ، انسانی زندگی بھی سکون اور اطمینان کے ساتھ چل سکے اور یہ اصول اور زندگی گزارنے کا یہ طریقہ انبیاء اور رسول لے کر آئے (۳)۔

تذکرہ نگاروں کے مطابق امیہ نے مختلف مذاھب کا مطالعہ کیا اور اس نتیجہ پر پہنچا کہ ایک نبی عنقریب آنے والا ہے اور اسے امید تھی کہ وہ نبی وہ ہی ہوگا مگر جب آنحضور ﷺ نبی ہو گئے تو اس کی امیدوں پر پانی پھر گیا اور آپؐ سے حسد کرنے لگا (۴) چنانچہ اس نے نہ صرف آپ کا اور آپؐ کے دین کا انکار کیا بلکہ اہل مکہ کو بھی آپؐ کی مخالفت پر ابھارنے لگا۔ جب غزوہ بدر ہوا تو اس نے مقتولین قریش کا مرثیہ بھی کہا۔ آپؐ کو جب ان اشعار کی خبر ہوئی تو آپؐ نے ان کی روایت کرنے اور پڑھنے کو منع

۱۔ سیرت ابن ھشام عبدالملک بن ھشام ۱/۴۹۔۴۸۔

۲۔ فی الادب الجاھلی ، ڈاکٹر طہٰ حسین ص ۴۹۔

۳۔ معجم الشعراء ، ابوعبداللہ محمد بن عمران ۱/۸۷۔

۴۔ ادباء العرب فی الجاھلیہ صدر الاسلام ، بطرس البستانی ۱/۱۱۹۔

فرمایا(۱)۔

استاذ احمد حسن زیات لکھتے ہیں کہ آپؐ کے نبوت پر آنے کے بعد جب یہ شخص نبوت کے سلسلہ سے ناامید ہوگیا، اس پر قرآن مجید میں یہ آیت نازل ہوئی: ''واتل علیھم نبأ الذی آتیناہ ایا تنا فانسلخ منھا، فأتبعہ الشیطان فکان من الغوین'' (۲،۳)، انہیں آپ اس شخص کا واقعہ بتایئے جسے ہم نے اپنی نشانیاں دیں پھر وہ ان کو چھوڑ بیٹھا تو شیطان اس کے پیچھے لگ گیا اور وہ اس طرح گمراہ ہوگیا(۴)۔

جب آنحضورؐ اس کے توحید میں ڈوبے ہوئے اشعار سنتے تو فرماتے:

بقول احمد حسن زیات

''وکان اذا سمع الرسول شعرہ فی التوحید

یقول 'امن لسانہ و کفر قلبہ' (۵)

پھر امیہ اپنی بیٹی کو لے کر یمن کی آخری حدود میں بھاگ گیا۔ دین ابراھیم کے متعلق امیہ کہتا ہے:

''کل دین یوم القیامۃ عنداللہ الا دین الحنیفۃ زور'' (۶)

قیامت کے دن اللہ کے پاس دین حنفی کے سوا ہر دین باطل ہوگا۔

یمن سے طائف آیا اور وہیں پر اس کی موت واقع ہوئی۔

کہتے ہیں کہ جب امیہ پر نزع کی کیفیت طاری ہوئی اور مرنے سے تھوڑی دیر

۱۔ الشعراء الجاھلیون محمد عبدالمنعم خفاجی ۱/۱۱۹۔

۲۔ الشعر الجاھلی، محمد حسین ۱/۲۹۔

۳۔ الاعراف ۱۷۵۔

۴۔ تاریخ ادب عربی، ص۔۱۴۷۔

۵۔ تاریخ الادب العربی، احمد حسن الزیات، ص۵۸۔

۶۔ امیہ بن ابی الصلت، عبدالغفور الحدیثی ص، ۶۵۔

پہلے اسے ہوش آیا تو وہ فضا میں دیکھ کر کہنے لگا کہ '' یہ لو میں تم دونوں کی خدمت میں حاضر ہوں۔تم دونوں کی خدمت میں حاضر ہوں ۔ یہ دیکھ تمہارے پاس ہی یہ میں ہوں ۔ اب تو مال نہ مجھے چھٹکارا دلا سکتا ہے اور نہ خاندان مجھے بچا سکتا ہے ۔ خداوندا اگر تو بخشندہ ہے تو میرے تمام گناہوں کو بخش دینا کیونکہ تیرا کون سا بندہ ایسا ہے جس سے گناہ سرزد نہ ہوئے ہوں (۱)۔

پھراس نے اپنے پاس کے لوگوں پر ایک نظر ڈالی اور یہ اشعار اس کی زبان سے نکلے:

کل عیش وان تطاول دھرا	منتھی أمرہ الی ان یذولا
لیتنی کنت قبل ماقد بدالی	فی رؤس الجبال ارعی الوعولا
اجعل البیوت نصب عینیک واحذر	غولة الدھر ان للدھر غولا

(۲)

ہر زندگی خواہ اس کی مدت کتنی ہی لمبی کیوں نہ ہواس کا انجام یہ ہے کہ ایک دن اسے زوال آ کر رہے گا ۔ کاش کہ اس حقیقت کے منکشف ہونے سے پہلے میں پہاڑوں کی چوٹیوں پر جنگلی بکروں کو چرایا کرتا تو موت کو اپنا مقصد اور مرکز بنائے رکھ اور آفات زمانہ سے ہمیشہ ہوشیار رہا کر کیونکہ زمانہ کی مصیبتیں یکا یک آ جاتی ہیں (۳)۔

اس کے بعد اس نے آنکھیں بند کر لیں اور دنیا سے رخصت ہو گیا ۔ اس کی وفات ۹ ھ میں ہوئی ۔اس کی وفات میں بھی اختلاف ہے۔

۱۔ عربی ادب کی تاریخ ،عبدالحلیم ندوی ،جلد اول، ص ۲۹۱۔

۲۔ طبقات فحول الشعراء ،محمد بن سلام، ص ۲۱۷۔

۳۔ تاریخ ادب عربی ، استاذ احمد حسن زیات ، ترجمہ عبدالرحمٰن طاہر سورتی ،ص ۱۴۷۔

عبدالغفور الحدیثی نے اپنی کتاب امیہ بن ابی الصلت میں یوں لکھا: (۱)

''وقد ذکر بعض المتأخرین کابن الوردی والبکری أن وفاته کانت فی السنة الثانیة للهجرة (۲) واختلف بعد ذلک المحدثون فمنهم من قال: انه توفی فی السنة الثامنة (۳. ۴) وأشار صاحب الأعلام الی أنه توفی فی السنة الخامسة للهجرة (۵). ولم اجد بین مصادره والمصادر التی رجعت الیها مایؤید ذلک و أظن أن ذلک استنتاج شخصی منه. وانی أرجع أن وفاته فی السنة الثامنة للهجرة أیام حصار الطائف، کما جاء ذلک فی أقدم المصادر (۶. ۷)''.

امیہ کی شاعری (مشاہیر کی نظر میں)

امیہ بن ابی الصلت کو جزیرہ عرب کے قصبات کے شعراء میں سب سے ممتاز اور مشہور شاعر شمار کیا جاتا ہے۔ زبان، اسلوب بیان اور معانی ومطالب میں ندرت اور

۱۔ امیہ بن ابی الصلت، ص، ۶۹۔۶۸۔

۲۔ تاریخ ابن الوردی، ابوجعفر فریدالدین عمر بن الوردی ۱/ ۱۱۷۔

۳۔ تاریخ الخمیس، حسین بن محمد الدیار بکری، ۱/۴۱۲۔

۴۔ تاریخ الادب العربیہ، ص ۸۷۔

۵۔ الاعلام۔ خیرالدین الزرکلی ۱/۳۶۴۔

۶۔ الاختلاف فی اللفظ۔ ابومحمد عبداللہ بن قتیبہ، ص ۳۶۔

۷۔ الخزانۃ۔ عبدالقادر بن عمر البغدادی، ۱/۱۲۱۔۱۲۲۔

دلکشی کے مناظر پائے جاتے ہیں (۱)۔

عبدالغفور الحدیثی لکھتے ہیں:

''یعد امیة أشعر شعراء ثقیف ان لم یکن أشعر شعراء القری العربیة فی الجاهلیة و صدر الاسلام ، فقد ذکره ابن سلام فی معرض حدیثه عن شعراء القری ، فقال : وبالطائف شعر ولیس بالکثیر وانمایکثر الشعر بالحروب التی تکون بین الأحیاء ، نحو حرب الأوس والخررج او قوم یغیرون و یغار علیهم (۲).

والذی قلل شعر قریش انه لم یکن بینهم نائرة ولم یحاربوا، وذلک الذی قلل شعر عمان وأهل الطائف فی طرف ، ومع ذلک کان فیهم: ابو الصلت بن أبی ربیعة وابنه أمیة بن أبی الصلت وهو أشعرهم (۳).

کتاب ''الاغانی'' میں یوں امیہ کے بارے میں تبصرہ کیا گیا:

وقال عنه ابو عبیدة : اتفقت العرب علی أن أشعراهل المدن، اهل یثرب ثم عبدالقیس ثم ثقیف وان أشعرثقیف امیة بن أبی الصلت (۴).

۱۔ عربی ادب کی تاریخ، ص ۲۸۶۔

۲۔ امیہ بن ابی الصلت ، ص ، ۷۱۔

۳۔ طبقات فحول الشعراء ص ۲۱۷۔

۴۔ الاغانی۔ابوالفرج علی بن الحسین الاصفہانی ۴/۱۲۱۔۱۲۲۔

ويقول الكميت عنه : امية أشعر الناس ، قال كما قلنا ولم نقل كما قال(١)

وكان الأصمعي وابو عبيدة يقولان:

'' عدي بن زيد في الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم يعارضها ولايجري معها مجراها، وكذلک كان عندهم أمية بن أبي الصلت ، و مثلها كان عندهما من الاسلاميين الكميت والطرماح''. (٢)

وقد استحسن الدميرى شعره وقال عنه:

'' كان أمية يتعبد في الجاهلية ويؤمن بالبعث ويقول في ذلک الشعر الحسن''. (٣)

ويرى البلاذري أنه كان من المجودين في الشعر(٤)

وكان على ما يبدومن علماء الشعر في الجاهلية اذكان علماء العرب يحفظون لمعدأربعين أبا بالعربية الى اسماعيل و تحتج في أسمائهم بالشعر من شعرأمية بن أبي الصلت وغيره من

١- البيان والتبيين ،الجاحظ ص ١٣٧-

٢- فحولة الشعراء- ص ٥٠-

٣- حياة الحيوان-ابوالبقاءكمال الدين الدميرى، ص ١٩٥/٢-

٤- انساب الاشراف(مخطوط)احمدبن يحيى البلاذرى ، ١١ ٩٣٧/٦٨-

علـمـاء الشـعـر يـأمـر الـجـاهـلية و مـطـالـعة الكتب.(١)

کتاب '' أمية بـن أبـى الـصلت '' کے مصنف اس طرح امیہ کے بارے میں بیان کرتے ہیں:

'' ومـمـا تـقـدم تيـضـح لـنـا أن لأمية منزلة شعرية رفيـعة فـلـم يـختـلف الـذين ترجمو الـه فى ، أنـه شـاعـر مشهـور ولا أدل عـلـى ذلک من انـه كان بـمـنـزلة سهيـل فـى النجوم وانه أشعر الناس كما يـقـول عـنه الكميت ، وربما كان فى قوله مغا لاة ولكننا نرى أن يؤخذ بنظر الاعتبار لأنه صادر عن شاعر عالم بأمور الشعر''. (٢)

پھر اس کے بعد یہی مصنف لکھتے ہیں:

'' ونـحـن اذا نسمع بذلک كله يأخذ نا العجب ، اذأن مـا وصـل الـيـنـا مـن شـعـره لا يؤهلـه لهذه الـمـنـزلة . فـفـى اشعاره التى بين أيدينا ضعف و ليـن و خاصة فى شعره الدينى ، أما شعره أو شعره غيـر الـدينى ، فقد نجدفيه أثر الشاعرية الرفيعة، فـالـفـاظـه رقيـقة سلسلة رصية لا غرابة فيها ولاتـقـعـد ولا حـوشية و مـعـانية ، قـريبة سهلة ، وذلک واضـح فـى مـدائحه لعبدالله بن جدعان و

١۔ الانباہ علی قبائل الرواۃ۔ عمر بن یوسف عبدالبر، ص ۴۷۔

٢۔ أمية بن أبى الصلت ، ص ٧٢۔

منها قصیدة التی یقول فیها''۔ (۱)

أ أذکر حاجتی أم قد کفانی

حیاؤک ان شیمتک الحیاء

کتاب الاغانی کا مصنف لکھتا ہے:

'' علی أن أمیة قد توفرت له اسباب الشاعریة فثقافته الواسعة وقراء ته للکتب ورحلاته وکونه راویة، أضف الی ذلک بیئته الشعریة. کل ذلک اهله (۲) لأن یکون شاعرا مبرزا وربما کانت له المنزلة الشعریة التی تضعه بمصاف شعراء الجاهلیة المعدودین''. (۳)

کتاب ''المنتحل فی تراجم شعراء'' کے مصنف لکھتے ہیں:

'' علی أن شعره قد ضاع ولم یصل الینا الا أقله قال الحجاج علی المنبر: ذهب قوم یعرفون شعر أمیة وکذلک اندراس الکلام'' (۴)

وقالوا: ان لرواة کانوا یحفظون له ثلاثمائة قصیدة. (۵)

۱۔ أمیة بن أبی الصلت، ص ۷۲۔

۱۔ الاغانی۔ ۱۲۳/۴۔

۲۔ المنتحل ۔ابی منصور الثعالبی ، ص ۳۰۷۔

۳۔ المنتحل فی تراجم شعراء المنتحل ۔احمد ابو علی، ص ۳۰۷۔

۴۔ فحولة الشعراء ۔ ص ۳۵۔

۵۔ مجانی الادب ۔لویس شیخو، ۸۲/۴۔

لهذا لا يستطيع الباحث المحدث أن يحكم عليه
شعره الذى بين ايدينا أو أن يضعه فى الطبقة
الاولى أو الثانية كما فعل بعض المحدثين'' (۱)

امیہ کی شاعری کے موضوعات

أمية بن أبى الصلت کی شاعری کے موضوعات کا احاطہ کرنا مشکل ہے کیونکہ اس شاعر نے بہت سے موضوعات پر اپنی شاعری کے گل کھلائے مگر ان میں سے چند موضوعات پر اس کی شاعری کا انداز پیش کیا جاتا ہے۔

امیہ کے کلام کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا کلام تعقید معنوی اور تعقید لفظی دونوں سے ایک حد تک پاک ہے۔ البتہ ابتدائی زمانے کی شاعری میں جاہلی رنگ پورا پورا جھلکتا ہے یعنی الفاظ کا وہی شان وشکوہ اور گمبھیر پن ہے جو امرؤالقیس کے یہاں ملتا ہے مگر معانی میں وہ رفعت اور ندرت نہیں جو ایسے الفاظ کا تقاضا ہے بلکہ معانی اور مطالب بالکل سادہ اور معمولی ہیں جیسے اس کے یہ اشعار ہیں۔ (۲)

وما يبقى على الحدثان غفر ... بشاهقة له ام روذم
تبيت الليل حانية عليه ... كما يخرمس الارخ الأطوم
(۳)
تصدى كلما طلعت لنشز ... وردت انها منه عقيم
(۴)

مصائب زمانہ (یعنی موت) سے پہاڑی بکری کا وہ بچہ بھی نہیں بچ سکتا جو پہاڑی کی چوٹی

۱۔ مجاني الادب۔لویس شیخو، ۸۲/۴۔

۲۔ عربی ادب کی تاریخ، جلد اول،ص ۲۸۷۔

۳۔ دیوان أمية بن أبى الصلت جمع بشیر یموت۔

۴۔ العمدة فی محاسن الشعر وآدابه ونقده۔ابن رشیق القیروانی، ۸۰/۱۔۸۱۔

پر ہو اور اس کے پاس اس کی شدید محبت کرنے والی ماں ہو جو اس کی نگہداشت اور دیکھ ریکھ میں راتوں کو جاگ کر اس طرح گزار دیتی ہو۔ (۱) جس طرح کہ ایک نیل گائے جو اپنے بچے پر جان دیتی ہے۔ چپ چاپ دائیں بائیں اس خیال سے بار بار مڑ کر دیکھتی ہے کہ اس کے بچے کو نقصان پہنچانے والا کوئی جانور تو نہیں چنانچہ اپنے بچے کو بری طرح چاہنے والی یہ گائے جب بھی کسی بلند ٹیلے پر چڑھتی ہے تو سب سے پہلے کان لگا کر سنتی ہے کہ کہیں اس کے بچے کو مار کر داغ جدائی دینے والا کوئی جانور ادھر ادھر تو نہیں ہے اور اس طرح بچے کی خاطر بے چین اور پریشانی کی تکلیف سے عاجز آ کر یہ چاہتی ہے کہ کاش اس نے اسے جنم ہی نہ دیا ہوتا۔ (۲)

أمية بن أبی الصلت کی شاعری کا موضوع ''الرثاء'' بھی ہے۔ (۳)

عبدالغفور الحدیثی لکھتے ہیں ''الرثاء'' کے بارے میں:

''الرثاء کالمدیح ، اذهو مدیح المیت، وسبیله أن یکون ظاهر التفجع بین الحرة مخلوطا بالتلهف والأسف وبالأ ستعظام اذاکان المیت ملکا أو رئیسا'' (۴)

عبدالقادر بن عمر البغدادی اپنی کتاب ''الخزانۃ (خزانۃ الادب) میں أمیة بن أبی الصلت کی مرثیہ نگاری کے بارے میں لکھتے ہیں:

''هذا الباب من شعر أمیة والذی وصل منه فقصیدتان الأولی فی رثاء قتلی بدر من

۱۔ تاریخ الادب العربی۔کارل بروکلمان ترجمہ عبدالحلیم النجار، ص ۱۲۷۔

۱۔ تاریخ الادب العربی، ص ۱۲۷۔

۲۔ أمیة بن أبی الصلت ،ص ۸۳۔

۳۔ العمدة ، ۲/۱۴۷۔

المشركين وقال تلک المرثية التی قال فيها من
الرسول (ص) واصحابه بيتين لم تذكر المصادر
التی روتها" (۱)
والاخری قالها فی رثاء زمعة بن الاسود و قتلی
بنی اسد وهذاک قصيدة ثالثة تنسب اليه.

سیرت ابن ھشام کا مصنف اپنی کتاب میں أمية بن أبی الصلت کے وہ اشعار لکھتا ہے جو اس نے مقتولین بدر کے مرثیہ کے لیے کہے تھے:

قال فی رثا قتلی بدر. (۲)

ماذا ببدر فالعقنق ۔۔۔ ل من مرازبة جحاج
هلا بكيت على الكرا ۔۔۔ م بن الكرام اولى الممادح

(۳)

بدر اور اس کے ریت کے ٹیلے پر بڑے بڑے بہادروں، سرداروں اور شہسواروں پر کیا کچھ نہ گزری۔ تم شریف اور شریف زادوں اور اخلاق و آداب اور عادات میں بلندترین اشخاص پر روئے نہیں۔

عبدالغفور الحدیثی أمية بن أبی الصلت کی شاعری کے موضوعات کو بیان کرتے ہوئے اس کے اشعار "الجانب الدینی فی شعرہ" (۴) کے بارے میں یوں لکھتے ہیں:

" وأمية قالوا عنه انه تعبد فی الجاهلية وليس

۱۔ الخزانۃ (خزانۃ الادب)۔عبدالقادر بن عمر البغدادی ۱/۱۲۱۔

۲۔ سیرت ابن ھشام،عبدالملک بن ھشام، ۳/۳۳۔

۳۔ دیوان الادب،ابوابراھیم اسحاق بن ابراھیم الفارابی۔

۴۔ أمية بن أبی الصلت،ص ۹۴۔

المسوح و نزهد ، وهجر الأوثان ، والتمس الدين وقرأ الكتب المقدسة ، وطمع فى البنوة ، فاختلف فى الدين الذى كان عليه، فقيل انه نصرانى و قيل يهودى والذى ذهبنا اليه أنه كان من الأحناف" (١)

واذا ارحنا أثر ذلك وجدنا طابعادينيا متميزا فى شعره ، عرف به أمية منذالقديم جاء فى الأثر عن النبى (ص) أنه قال (٢) : " كاد امية ابن أبى الصلت أن يسلم أو فلقد كادليسلم فى بشعره"(٣) وهذا يدل دلالة واضحة على أن أمية كانت عليه تلك المسحة الدينية والتى نجدها عليه الأن ـ وفى بعض المصادر أن الرسول (ص) كان يصدق أمية فى كثير من شعره الذى يسمعه من ذلك قصيدة التى يقول فيها (٤)

الحمد لله ممسانا ومصبحنا ... بالخير صبحنا ربى وممسانا

رب الحنيفة لم تنفدخزائنه ... بلؤ ه طبق الأفاق سلطانا

وقد علمنا لوأن العلم ينفعنا ... أن سوز تلحق اخراناباولانا

(٥)

١ـ الحیوان ـ الجاحظ، تحقیق عبدالسلام ھارون ٣/١٩٧ـ

٢ـ امیة بن ابی الصلت، ص ٩٣ـ

٣ـ صحیح مسلم، ابوالحسین مسلم، ٧/٤٨ـ٤٩ـ

٤ـ امیة بن ابی الصلت ـ

٥ـ عربی ادب کی تاریخ، ج ـ ا ـ ص ٢٨٨ـ٢٨٩ـ

یعنی شکر اس خدا کے لیے ہے جو ہماری شامیں اور صبحیں لاتا ہے۔ اے میرے رب خیر اور بھلائی سے ہماری صبحیں اور شامیں لا۔ وہ ملتِ ابراھیمی کا رب ہے اس کے خزانے ہمیشہ بھرے رہتے ہیں کبھی ختم نہیں ہوتے، اس نے ساری کائنات کو اپنی طاقت اور کارفرمائی سے گھیر رکھا ہے۔ اگر ہمیں علم سے کوئی فائدہ پہنچ سکے تو ہمیں یہ خوب معلوم ہے کہ ہمارے بچھڑے لوگ آگے جانے والوں سے (۱) عنقریب مل جائیں گے۔

مصنف کتاب ''الاغانی'' لکھتے ہیں:

قالوا: الرسول الکریم حین سمع قونه

هذا قال: "ان كاد أمية ليسلم"۔ (۲)

عربی شاعری کو بنظر عمیق دیکھا جائے تو دور جاھلی میں شاعر اپنے محسنوں کی مدح سرائی بھی کرتے تھے۔ أمية بن أبی الصلت نے بھی ''المدح'' کے تحت شاعری کی۔

مدح سرائی میں امیہ بہت بہت شعر کہتا۔ اس کی 'المدح' کے نام سے شاعری کے بارے میں 'المستجاد' کے مصنف یوں رقم طراز ہیں:

"وظاهرة التكسب هذه واضحة عند أمية الذی انقطع الی ابن جدعان یمدح وینال عطاءه ویروی عنه (۳) أنه قدم مكة فلما دخل عليه قال له: أمر ماجاء بك؛ فقال أمية: كلاب غرمائي قد نحتني ونهشتنی، وكان عبدالله عليلا من ديوان لزمته فطلب منه أن يمهله حتى يجم ماله، وضمن له قضاء

۱۔ الشعر والشعراء۔ ابن قتیبہ۔ ص ۱۲۴۔

۲۔ الاغانی۔ ابوالفرج علی بن الحسین الاصفہانی، ۴/۱۲۹۔

۳۔ المستجاد من فعالات الاجواد، ابوعلی المحسن بن علی التنوخی، ص ۲۲۴۔

دينه فأقام أمية أياما وعاد اليه فقال له ۔ (۱)

أأذكر حاجتي أم قد كفاني حياؤك ان شيمتك الحياء

عبداللہ بن جدعان جو زمانہ جاھلیت میں اپنی جود وسخا میں بہت مشہور تھا۔ امیہ کا ممدوح تھا۔ اس کی تعریف میں اس نے وہ مدحیہ قصیدہ کہا تھا جس کا مطلع پیچھے بیان کیا۔

یعنی کیا میں اپنی ضرورت کو کھول کر آپ سے بیان کروں• تب مجھے اپنے انعام وکرام سے نوازیں گے) یا میرے لیے آپ کی خوئے شرم ہی کافی ہے۔ آپ کی صفت ہی لحاظ وشرم کرنا ہے۔ (۲)

اغانی نے روایت کیا کہ جب اس نے عبداللہ بن جدعان کی تعریف میں وہ قصیدہ کہا جس کا مطلع ہے: (۳)

عطاؤك زين لامرىء ان حبوته

ببذل و ما كل العطاء يذين

وليس بشين لامرىء بذل وجهه

اليك كما بعض السؤال يشين

یعنی آپ کی بخشش مانگنے والے کے حق میں زیب وزینت بن جاتی ہے حالانکہ تمام قسم کے عطیات آدمی کے لیے زیب وزینت نہیں بنتے ہیں یعنی جس کو آپ دیتے ہیں تو اتنے اعزاز واکرام سے دیتے ہیں کہ بجائے اس کے کہ وہ اس کو اپنی بے عزتی سمجھے، عزت کا تمغہ سمجھنے لگتا ہے چنانچہ عبداللہ بن جدعان اتنا خوش ہوا کہ اپنی دو پسندیدہ لونڈیاں اسے انعام میں دے دیں۔ (۴)

۱۔ أمية بن أبي الصلت، ص ۷۵۔

۲۔ عربی ادب کی تاریخ، ص ۲۹۰۔

۳۔ الاغانی ۴/۱۲۷۔

۴۔ ربیع الابرار۔ ابوالقاسم عمر الزمخشري، ص ۵۵۲۔

أمية بن أبی الصلت کی شاعری میں ''الفخر'' کو بھی خاص جگہ دی گئی ہے(۱)۔ وہ اپنے آباؤ اجداد پر فخر کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ہم لوگ اتنے طاقتور اور دبدبہ کے مالک ہیں کہ جس جگہ چاہتے ہیں اتر پڑتے ہیں اور اتنے بہادر ہیں کہ جب دشمن سے مقابلہ ہو جائے تو خوب تلوار کے جوہر دکھاتے ہیں اور جس وقت ہم چاہتے ہیں لوگوں کو روک دیتے ہیں اور اگر ہمیں مدد کے لے بلایا جائے تو ہم مہربانی کا سلوک کرتے ہیں اور جب آزمانے کے لیے خاندان پر مصیبتیں آن پڑتی ہیں تو ہم لوگ بڑھ کر ان مصیبتوں کو اٹھا لیتے ہیں۔ (۲)

بانا النازلون بکل شغر وانا الضاربون اذا التقینا
وانا المانعون اذا أردنا وانا العاطفون اذا وعینا
وانالحاملون اذا أناخت خطوب فی العشیرة تبتلینا

(۳)

اس کے بعد لڑائی میں اپنی قوم کی بہادری کے کارناموں کو بیان کرنے کے بعد اس قصیدہ کو ختم کر دیتا ہے۔ امیہ کے اس قصیدہ کے بہت سے اشعار معنی اور وزن دونوں میں عمرو بن کلثوم کے مشہور معلقہ سے ملتے جلتے ہیں۔ (۴)

أمية بن أبی الصلت ایک عظیم اور بلا شبہ قادر الکلام شاعر ہے۔ اس نے القصص، الحکایات، الجانب دینی، الرثاء، الفخر، المدح، شجاعت، ہجو، مذہب اور مابعد الطبیعاتی مسائل پر بڑی تفصیل سے گفتگو کی۔

۱۔ تاریخ الادب العربی فی العصر الجاہلی۔ السباعی بیومی ۱/۲۹۶۔
۲۔ عربی ادب کی تاریخ، ص ۲۹۰۔
۳۔ العمدة ۲/۱۴۳۔
۴۔ تہذیب اللغۃ۔ ابومنصور الازہری، ص ۸۸۔

المصادر والمراجع

۱۔ القرآن الکریم۔تاج کمپنی،اردو بازار، لاہور، ۱۹۹۰ء۔

۲۔ الاختلاف فی اللفظ والرد علی الجهمیة والمشبهة ۔ ابو محمد عبداللہ بن قتیبہ ۲۸۶ھ، تحقیق ،محمد زاهد الکوثری ، الناشر، مکتبة القدسی مطبعة السعادة القاهره، ۱۳۴۹ھ۔

۳۔ ادباء العرب فی الجاهلیة وصدر الاسلام ، بطرس البستانی ، الطبعة الثانیة ، دار صادر (دون تاریخ)۔

۴۔ الاعلام ، خیرالدین الذرکلی ، الطبعة الثانیة ، مطبعة کوستاتوماس وشرکاء، ۱۹۵۵م۔

۵۔ الاغانی ، ابوالفرج علی بن الحسین الاصفهانی (۳۵۶ھ) دارالکتب المصریة، ۱۹۲۹م۔

۶۔ الاکلیل ، ابومحمد الحسن بن احمد الهمدانی (۳۳۴ھ)، تحقیق اوسکارلفکرن، بریل، لیدن ۱۹۵۴م۔

۷۔ أمیة بن أبی الصلت عبدالغفور الحدیثی ،مطبعة العالی ،بغداد،۱۹۷۵م۔

۸۔ الانباه علی قبائل الرواة، عمر بن یوسف بن عبدالبر ، مطبعة السعادة القاهره، ۱۳۵۰ھ۔

۹۔ انساب الاشراف ، احمد بن یحیی البلاذری (۲۷۹ھ) تحقیق محمد حمید اللہ، دار المعارف بمصر ، ۱۹۵۹م۔

۱۰۔ البدایة والنهایة ،عمادالدین ابوالفداء المعروف بابن کثیر (۷۷۴ھ)، الطبعة الاولی ، مطبعة کردستان العلمیة ۱۳۴۸ھ، والطبعة الاولی مطبعة السعادة بمصر ۱۹۳۲م۔

۱۱۔ البیان والتبیین ، الجاحظ ،تحقیق ،عبدالسلام ھارون ،مطبعۃ لجنۃ التالیف والترجمۃ والنشر ،القاھرہ ۱۹۴۸م۔

۱۲۔ تاریخ ابن الوردی ، ابوجعفر فریدالدین عمر بن الوردي (۷۴۹ھ) المطبعۃ الوھبیۃ ،القاھرۃ ۱۲۸۵ھ۔

۱۳۔ تاریخ الآداب العربیۃ ،کارلونالینو، دارالمعارف ،بمصر ۱۹۵۴م۔

۱۴۔ تاریخ الادب العربي (العصر الجاھلی) شوقی ضیف ،الطبعۃ الثانیۃ ،دارلمعارف ،بمصر ۱۹۶۵م۔

۱۵۔ تاریخ اداب اللغۃ العربیۃ ،ابوجعفرمحمد بن عمر، دارالمعارف ،بمصر ۱۹۶۰م۔

۱۶۔ تاریخ الادب العربی فی العصر الجاھلی، السباعی بیومی ، الناشر، مکتبۃ الانجلو المصریۃ ،مطبعۃ الرسالۃ (دون تاریخ)۔

۱۷۔ تاریخ الادب العربی ؛احمدحسن الزیات ،قدیمی کتب خانہ مقابل آرام باغ، کراچی۔

۱۸۔ تاریخ الادب العربی ، کارل بروکلمان ، ترجمۃ عبدالحلیم النجار، دارالمعارف ، بمصر ۱۹۶۸م۔

۱۹۔ تاریخ ادب عربی از استاذ احمدحسن زیات ، ترجمۃ عبدالرحمان طاھر سورتی ، مطبع ،غلام علی پرنٹرز اشرفیہ پارک لاہور،۴ جون ۱۹۶۱م۔

۲۰۔ تاریخ الخمیس فی احوال النفس نفیس ، حسین بن محمد الدیار بکری (۹۸۲ھ)، المطبعۃ الوھبیۃ ۱۲۸۳ھ۔

۲۱۔ تاریخ الیعقوبی ،احمد بن ابی یعقوب بن جعفر المعروف بالیعقوبی (۲۹۲ھ)، دارصادر، بیروت ۱۹۶۰م۔

۲۲۔ تھذیب اللغۃ ، ابومنصور الازھری (۳۷۰ھ) ، جماعۃ من المحققین ،نشر، الدار المصریۃ للتالیف والترجمۃ ،مصر ۶۴۔۱۹۶۶م۔

۲۳۔ حیاۃ الحیوان، ابو البقاء کمال الدین الدمیری (۸۰۸ھ)، دار الطباعۃ، القاھرۃ ۱۲۹۲ھ۔

۲۴۔ الحیوان، الجاحظ، تحقیق عبدالسلام ھارون، اطبعۃ الاولی البابی الحلبی واولادہ، بمصر ۱۹۳۸م۔

۲۵۔ الخزانۃ (خزانۃ الادب)، عبدالقادر بن عمر البغدادی (۱۰۹۳ھ) الطبعۃ الاولی (بولاق)، دون تاریخ۔

۲۶۔ دیوان الادب، ابوابراھیم اسحاق بن ابراھیم الفارابی (۳۵۰ھ)، مخطوط فی مکتبۃ المتحف، برقم (۱۹۷۔ادب)۔

۲۷۔ دیوان أمیۃ بن أبی الصلت، جمع بشیر یموت، الطبعۃ الاولی بیروت، ۱۹۳۴م۔ وجمع شیخو ضمن شعراء النصرانیۃ (القسم الثانی) مطبعۃ الآباء الیسوعیین، بیروت ۱۸۹۰م۔

۲۸۔ ربیع الابرار، ابوالقاسم عمر الزمخشری (۵۳۸ھ)، مخطوط فی مکتبۃ الاوقاف، برقم (۳۸۸)۔

۲۹۔ السیرۃ البنویۃ (سیرۃ ابن ھشام)، عبدالملک بن ھشام (۲۱۸ھ)، تحقیق: مصطفیٰ السقاوآخرین، الطبعۃ الثالثۃ، داراحیاء التراث، بیروت، ۱۹۷۱م۔

۳۰۔ الشعراء الجاھلیون، محمد عبدالمنعم خفاجی، الطبعۃ الاولی، مطبعۃ حجازی، القاھرہ، ۱۹۴۹م۔

۳۱۔ الشعر الجاھلی والد دعلیہ، محمد حسین، مطبوعات مکتبۃ ومطبعۃ الشباب، مصر (دون تاریخ)۔

۳۲۔ الشعر والشعراء: ابن قتیبۃ (۲۷۶ھ) تحقیق: احمد محمد شاکر، دارالمعارف، بمصر ۱۹۶۶م۔

۳۳۔ سمط اللآلی: ابوعبید البکری الاونبی (۴۸۷ھ)، تحقیق عبدالعزیز المیمنی، مطبعۃ

لجنۃ التالیف والترجمۃ والنشر ۱۹۳۶م۔

۳۴۔ صحیح مسلم، ابوالحسین مسلم (۲۶۱ھ)، مطبوعات مکتبۃ ومطبعۃ محمد علی صبیح واولادہ ۱۹۶۰م۔

۳۵۔ طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام (۲۳۱ھ)، تحقیق محمود محمد شاکر دارالمعارف للطباعۃ والنشر، بمصر۔

۳۶۔ عربی ادب کی تاریخ، عبدالحلیم ندوی، مطبع آر۔آر پرنٹرز، لاہور، ناشر مکتبۂ تعمیر انسانیت، لاہور، طبع اول ۱۹۸۸ء۔

۳۷۔ العمدۃ فی محاسن الشعر وآدابہ ونقدہ، ابن رشیق القیروانی (۴۵۶ھ)، تحقیق: محی الدین عبدالحمید، الطبعۃ الثانیۃ، مطبعۃ السعادۃ، مصر ۱۹۵۵م۔

۳۸۔ فی الادب الجاھلی، طہٰ حسین، دارالمعارف، بمصر ۱۹۵۸م۔

۳۹۔ مجانی الادب، لویس شیخو، المطبعۃ الکاثولیکیۃ، بیروت ۱۹۵۷م۔

۴۰۔ المحبر، محمد بن حبیب (۲۴۵ھ)، اعتناء: ایلزہ لیمتن شتیتر، حیدرآباد الدکن ۱۹۴۲م۔

۴۱۔ المستجاد من فعالات الاجواد، ابوعلی المحسن بن علی التنوخی (۳۸۴ھ)، تحقیق: محمد کردعلی، مطبعۃ الترقی، دمشق ۱۹۴۶م۔

۴۲۔ معجم الشعراء، ابوعبداللہ محمد بن عمران بن موسی المرزبانی (۳۸۴ھ)، تحقیق: عبدالستار احمد فراج، عیسی البابی الحلبی وشرکاء ۱۹۶۰م۔

۴۳۔ المنتحل، المنسوب الیٰ ابی منصور الثعالبی (۴۲۹ھ)، شرح وتصحیح، احمد ابوعلی، المطبعۃ التجاریۃ الاسکندریۃ ۱۹۰۳م۔

۴۴۔ المنتحل فی تراجم شعراء المنتحل (مع کتاب المنتحل)، احمد ابوعلی۔

عابد سیال

طَرَفہ بن العبد - جاہلی عرب شاعری کا شعلۂ مستعجل

عالمی ادب کی تاریخ میں ایسے ستاروں کا احوال بھی ملتا ہے جو اس آسمان پر ذرا سی دیر کو چمکے لیکن ان کا نام ہمیشہ ہمیشہ کے لیے تاریخ کے حافظے میں محفوظ ہو گیا۔ شاید قدرت نے ان کی طبعی عمر کی ناپائیداری کی تلافی کرنے کے لیے ان کے فکر و فن کو عمرِ جاودانی کا مستحق ٹھہرایا۔ دنیا کی کم و بیش ہر زبان کے ادب میں ایسے نام موجود ہیں۔ کلاسیکی عرب شاعری میں ایک ایسا ہی نام طرفہ بن العبد کا بھی ہے جسے امراء القیس کے بعد جاہلی دور کی عرب شاعری کا سب سے بڑا شاعر سمجھا جاتا ہے۔

طرفہ اصحاب المعلقات میں سے تھا۔ ''المعلقات'' سے مراد وہ قصائد* ہیں، روایت کے مطابق، جنہیں عرب کے مشہور سالانہ میلے ''سوق عکاظ'' میں بہترین قرار دے کر اور مصری کپڑے پر آبِ زر سے لکھوا کر خانہ کعبہ کی دیوار پر آویزاں کیا جاتا تھا۔ اظہارِ مقبولیت اور شہرت کے علاوہ یہ ایک طرح کا چیلنج بھی ہوتا تھا کہ آئندہ سال اہلِ سخن اس سے بہتر قصیدہ لکھ کر لائیں۔ مؤرخین کے مطابق ان میں سے کچھ قصائد فتح مکہ کے دن تک دیوارِ کعبہ پر لٹکے ہوئے تھے۔ ان قصائد کا انتخاب ''سبع معلقات'' یا ''المعلقات السبع'' کے نام سے حماد الراویہ (متوفی ۱۵۵ھ) نے کیا(۱)۔ معلقات کو عالمی کلاسیکی ادب کا حصہ سمجھا جاتا ہے اور دنیا کی مختلف زبانوں میں ان کے ترجمے اور شرحیں لکھی جا چکی ہیں۔ معلقات کی اسی شہرت و اہمیت کے پیشِ نظر ان قصائد کے شعرا کا شمار عالمی ادب کے بڑے شعرا میں ہوتا ہے۔ ''سبع معلقات'' میں شامل سات قصائد میں سے دوسرا قصیدہ طرفہ کا ہے۔

طرفہ کی زندگی کے متعلق جو معلومات دستیاب ہیں ان کے مطابق اس کا پورا نام عمرو طَرَفہ بن العبد بن سفیان ہے۔ اس کا تعلق قبیلہ بنو بکر کی ایک شاخ سے تھا جو بحرین میں آباد تھی۔ طرفہ وہیں پیدا ہوا اور بچپن ہی میں یتیم ہو گیا۔ اس کے چچاؤں نے اس کی تربیت کی۔ طرفہ کی زندگی کے ابتدائی

---

* اردو میں ''قصیدہ'' سے مراد عام طور پر ایسی نظم لی جاتی ہے جس میں کسی کی مدح کی گئی ہو۔ لیکن عربی شاعری میں اس کا اطلاق ہر موضوع کی نظموں پر ہو سکتا ہے۔ مدح، ہجو، منظر نگاری، حسن و عشق کا بیان حتیٰ کہ مرثیہ بھی ''قصیدہ'' ہی کے ذیل میں آتا ہے۔

سانحات اور غلط تربیت نے اسے ایک بگڑا ہوا نوجوان بنا دیا۔ لہو ولعب اور شراب نوشی، لوگوں کی عزتوں کو پامال کر کے انہیں زچ کرنا اور اپنی بے لگام زبان سے ایذا رسانی اس کا وطیرہ بن گیا۔ اُس کے اس طرزِ عمل سے اپنا پرایا کوئی محفوظ نہ تھا۔ ان عادتوں کی وجہ سے اس کے اور اس کے قبیلے کے درمیان پیدا ہونے والی ذہنی کشاکش خود اس کے شب و روز تلخ کرنے کا باعث بھی تھی۔

اس کی شہرت اور موت دونوں کا سبب اس کی شاعری ہی ہے۔ طرفہ کا معلقہ اس کی شہرت کا باعث بنا اور یہ شہرت اسے شاہِ حیرہ عمرو بن ھند کے دربار تک لے گئی۔ لیکن جوانی کی مستی میں آ کر اس نے عمرو بن ھند کی ہجو کہہ ڈالی۔ اس کے ماموں متلمّس نے بھی بادشاہ کی ہجو کہہ رکھی تھی۔ بادشاہ ان دونوں کے خلاف اپنے دل میں نفرت اور کینہ رکھتا تھا لیکن بدنامی کے ڈر سے ان کے خلاف کوئی فوری اقدام نہ کیا۔ تاہم اس نے دونوں کو راستے سے ہٹانے کی ایک تدبیر سوچی۔ دونوں کو کچھ انعام واکرام اور ایک ایک سر بمہر خط دیا اور کہا کہ وہ بحرین جا کر وہاں کے عامل سے اپنا باقی انعام وصول کر لیں۔ طرفہ اور متلمّس دونوں اَن پڑھ تھے مگر متلمّس جہاں دیدہ آدمی تھا۔ اس نے اپنا خط راستے میں پڑھوا لیا۔ اس میں درج تھا کہ متلمّس کے ہاتھ پاؤں کاٹ کر اسے زندہ دفن کر دیا جائے۔ متلمّس نے وہ خط نہر میں پھینک دیا اور طرفہ کو بھی اپنا خط کھولنے کا مشورہ دیا لیکن طرفہ اس خوش فہمی میں تھا کہ بادشاہ اس کے ساتھ ایسا سلوک نہیں کر سکتا۔ چنانچہ متلمّس وہیں سے رخصت ہو گیا اور طرفہ بحرین کے عامل کے پاس پہنچا۔ اس نے بھی معاملے کو بھانپ کر طرفہ کو مشورہ دیا کہ وہ فرمانِ شاہی کھلنے سے پہلے فرار ہو جائے لیکن طرفہ نہ مانا۔ آخر فرمان کھلنے پر قتل کا حکم برآمد ہوا۔ عامل نے اسے اختیار دیا کہ وہ اپنی موت کا طریقہ خود تجویز کرے۔ یہاں بھی طرفہ نے اپنی جدتِ طبع کا ثبوت دیا۔ اس نے کہا کہ اسے خوب شراب پلا کر ''اکحل'' نامی شریان کا منہ نشتر سے کھول دیا جائے۔ چنانچہ ایسا ہی کیا گیا اور وہ زیادہ خون بہہ جانے سے مر گیا۔ قتل کے وقت اس کی عمر چھبیس سال اور بعض روایتوں کے مطابق پچیس سال تھی۔ اس جواں مرگ شاعر کو بیس کی دہائی کی رعایت سے ''ابن العشرین'' (بیس سالہ)، ''الغلام القتیل'' (مقتول لڑکا) اور ''قتیل بنو بکر'' (بنو بکر کا مقتول) کے القاب سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔

طرفہ کی شاعرانہ صلاحیتوں کا اظہار سات برس کی عمر ہی سے شروع ہو گیا تھا۔ احمد حسن زیات کے مطابق:

''طرفہ بچپن سے ہی نہایت ذہین، انتہائی حساس اور تیز فہم تھا۔ اس کی عمر ابھی بیس

سال نہ ہوئی تھی کہ وہ بلند پایہ اور کامل شعرا میں شمار ہونے لگا۔.........طرفہ وصف میں راست گو اور مبالغہ میں غلو سے گریز کرنے میں امتیازی مقام رکھتا تھا لیکن اس کے اشعار میں عمدہ ترکیبیں، غیر مانوس الفاظ اور مبہم مضامین پائے جاتے ہیں۔''(۲)

طرفہ کا قصیدہ بحرِ طویل میں لکھا گیا ایک دالیہ * قصیدہ ہے۔ اس کے اشعار کی تعداد ایک سو چار ہے۔ جاھلی دور کی شاعری میں محبوبہ کے اجڑے ہوئے دیار کے ذکر سے قصائد کا آغاز کرنے کی روایت عام تھی، اسی کے تتبع میں طرفہ کے قصیدے کی تشبیب بھی اس کی محبوبہ ''خولہ'' کے گھر کے نشانات کے ذکر پر مشتمل ہے:

لخولة اطلال ببرقة ثهمد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

نشان خولہ کے گھر کے/ ثہمد کے سنگ زاروں میں/ (دُور ہی سے) چمک رہے تھے!
اور اس کے آثار/ اُجڑی بستی کے کھنڈروں میں تھے یوں نمایاں
کہ جیسے چمکیں/ پسِ کفِ دست/ (سرمئی) نقش گودنے کے!(۳)

اجڑے ہوئے گھر کے نشانات کو ہاتھوں میں گدے ہوئے دھندلے نقوش سے تشبیہ دینا نہایت نادر تشبیہ ہے۔ اس کے بعد شاعر کی محبوبہ کے کوچ کے مناظر اور اس کی تعریف پر مشتمل چند اشعار ہیں۔ اس کے بعد محبوبہ کی یاد سے گریز کرتے ہوئے اپنی اونٹنی کی تعریف میں طرفہ نے تیس اشعار کہے ہیں۔ ڈاکٹر خورشید رضوی کے بقول:

''یہ اشعار اپنی اچھوتی تشبیہات کے سبب عربی ادب میں بہت اہم سمجھے جاتے ہیں۔ لیکن لفظی ومعنوی، ہر دو اعتبار سے یہ بہت مغلق اور کٹھن ہیں۔''(۴)

مثال کے طور پر یہ دو اشعار دیکھیں:

و انی لا مضی الهم عند احتضاره   بهوجاء مرقال تروح و تغتدی

(جب مجھے غم وفکر گھیر لیتے ہیں تو میں تیز رفتار صبح وشام سفر پر رواں دواں اونٹنی پر سوار ہو کر دور کرتا ہوں)

---

* عربی میں قصائد کے عنوان رکھنے کا رواج نہیں تھا۔ قصیدے کی ردیف کے مطابق اسے موسوم کیا جاتا۔ مثلاً وہ قصیدہ جس کا ہر شعر ''د'' پر ختم ہو دالیہ قصیدہ کہلائے گا۔ اسی طرح ایسے قصائد جن کے اشعار کا اختتام ''ل''، ''ب''، ''م'' پر ہو علی الترتیب ''لامیہ''، ''بائیہ''، ''میمیہ'' کہلائیں گے۔ وعلیٰ ہذا القیاس۔

و اتلع نهاض اذا صعدت به   سكان بوصی بدجلة مصعد

(اس کی گردن لمبی اور اوپر اٹھی رہتی ہے، جب وہ اسے اونچا کرتی ہے تو ایسے معلوم ہوتی ہے جیسے وہ دجلہ کی چڑھائی میں چلنے والی کشتی کے اگلے سرے پر رُخ پھیرنے کا پنکھا ہو)

اس کے بعد کے اشعار، جن کی تعداد ساٹھ ہے، طرفہ کے ان تجربات کا بیان ہیں جو اس نے اپنی زندگی سے کشید کیے ہیں۔ یہاں اس نے نسبتاً سادہ اور سلیس اسلوب اختیار کیا ہے۔ ناقدین کے نزدیک اس کے معلقے کی شہرت کی وجہ زیادہ تر اسی حصے کی بدولت ہے۔ مثلاً یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

اذا القوم قالوا من فتی؟ خلت اننی   عنیت فلم اکسل و لم اتبلد

(جب اہلِ قبیلہ پکاریں کہ کون جوان ہے (جو اس وقت کام آسکے) تو میں خیال کرتا ہوں کہ مراد میں ہی ہوں۔ سو نہ تو میں سستی کرتا ہوں اور نہ انجان بنتا یا تردد میں پڑتا ہوں)

فان تبغنی فی حلقة القوم تلفنی   وان تلتمسنی فی الحوانیت تصطد

(اگر تم مجھے قبیلے کی مجلس میں تلاش کرے گا تو وہاں بھی مجھے پالے گا اور اگر شراب خانوں میں مجھے شکار کرنا (جستجو کرنا اور پالینا) چاہے تو وہاں بھی شکار کر لے گا)

طرفہ کے معلقے میں اونٹنی کی تعریف میں جس طرح نادر تشبیہات لائی گئی ہیں، ذاتی صفات کا فخریہ بیان ہے، مے نوشی کی محفلوں کے ذکر سے جس طرح اس نے حکمت و دانائی کی طرف رجوع کیا ہے اور اسے موت و حیات کے فلسفے سے جس طرح مربوط کیا ہے، یہ خصوصیات اس کے معلقے کو دوسرے معلقات کے مقابلے میں امتیاز اور انفرادیت عطا کرتی ہیں۔ یوں بعض ناقدین کا یہ اندازہ درست معلوم ہوتا ہے کہ اگر اس کی عمر وفا کرتی تو وہ عرب کے جاہلی دور کا سب سے بڑا شاعر ہوتا۔

☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر خورشید رضوی، عربی شاعری ایک تعارف، شیخ زاید اسلامک سینٹر، جامعہ پنجاب، لاہور، ۲۰۰۱ء، ص ۷

۲۔ احمد حسن زیات، تاریخ ادب عربی، مترجم محمد نعیم صدیقی، شیخ محمد بشیر اینڈ سنز، اردو بازار، لاہور، س ن، ص ۹۶، ۹۷

۳۔ طرفہ، قصیدہ دالیہ، منظوم ترجمہ اکرام جمالی، تخلیقی ادب (مجلّہ) نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، شمارہ ایک، ۲۰۰۴ء، ص ۳۴۲

۴۔ ڈاکٹر خورشید رضوی، عربی شاعری ایک تعارف، ص ۲۳

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

قلمی معاونین

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

بریگیڈئر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان	ریکٹر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر جمیل جالبی	D-26، بلاک، نارتھ ناظم آباد، کراچی
شمس الرحمٰن فاروقی	313، رانی منڈی، الٰہ آباد، بھارت
ڈاکٹر سید معین الرحمٰن	الوقار، 50، لوئر مال، لاہور
ڈاکٹر انوار احمد	ڈین فیکلٹی آف آرٹس، بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
ڈاکٹر روبینہ ترین	صدر شعبہ اردو، بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
ڈاکٹر طیب منیر	صدر شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج سیٹلائٹ ٹاؤن، راولپنڈی
ڈاکٹر عطش درانی	مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد
پرتو روہیلہ	مکان نمبر 8، سٹریٹ 42، ایف ایٹ ون، اسلام آباد۔
عطاء الرحمٰن میو	شعبہ اردو، گورنمنٹ اسلامیہ کالج قصور۔
ڈاکٹر گوہر نوشاہی	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔
شوکت نعیم قادری	545۔سی، گلگشت کالونی، ملتان۔
روبینہ شہناز	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

بشریٰ شریف — دی ٹرسٹ سکول، عامر ٹاؤن، ہربنس پورہ، لاہور۔

پروفیسر فتح محمد ملک — صدر نشین، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خان — 1837/14، دستگیر سوسائٹی، فیڈرل بی ایریا، کراچی۔

احمد جاوید — شعبہ اردو، ایف۔ جی پوسٹ گریجویٹ کالج، ایچ ایٹ، اسلام آباد۔

ڈاکٹر محمد سلیم اختر — ہسٹاریکل ریسرچ سوسائٹی آف پاکستان، اسلام آباد۔

ڈاکٹر معین الدین عقیل — صدر شعبہ اردو، جامعہ کراچی، کراچی۔

ڈاکٹر طاہر تونسوی — چیئرمین ایجوکیشن بورڈ، فیصل آباد۔

ڈاکٹر محمد آفتاب احمد — شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

ڈاکٹر زاہد منیر عامر — پرنسپل انویسٹی گیٹر، ہسٹری پراجیکٹ، E-58، پنجاب یونیورسٹی، قائداعظم کیمپس، لاہور۔

ڈاکٹر امتیاز حسین بلوچ — شعبہ اردو، پاکستان کمیونٹی کالج، جدہ، سعودی عرب۔

شمیم اختر — شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

ڈاکٹر طاہرہ پروین — شعبہ فارسی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

محمد پرویش شاہین — ڈائریکٹر لینگویجز ریسرچ پراجیکٹ سنٹر، مینگورہ۔

ڈاکٹر اعجاز راہی — 2032، سٹریٹ 32، I-10/2، اسلام آباد۔

ڈاکٹر انور محمود — ڈین فیکلٹی آف آئی ٹی نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

ڈاکٹر سرفراز ظفر — صدر شعبہ فارسی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

شازیہ آفتاب — شعبہ اردو، ایف جی ڈگری کالج برائے خواتین، کوہاٹ کینٹ

بادشاہ منیر بخاری — شعبہ اردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور۔

عابدہ حنیف — شعبہ ترکی زبان، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

فوزیہ اسلم — شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

رفیق بیگ — شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

ادیب سہیل — ڈی۔159، بلاک 7 گلشن اقبال، کراچی۔

ناصر عباس نیّر — گلی نمبر 1، سمن آباد، جھنگ صدر۔

ڈاکٹر وزیر آغا — 115/3، سرور روڈ، لاہور کینٹ۔

پروفیسر قاضی افضال حسین — شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت۔

ڈاکٹر سلیم اختر — 569/C، C-III، جہانزیب بلاک، علامہ اقبال ٹاؤن، لاہور۔

ڈاکٹر میاں مشتاق احمد — شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔

سعدیہ طاہر	شعبہ اردو، اسلام آباد ماڈل کالج برائے خواتین، ایف سکس ون، اسلام آباد۔
ڈاکٹر عبدالرؤف شیخ	شعبہ اردو، بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔
ڈاکٹر محمد کامران	شعبہ اردو، اورینٹل کالج، لاہور۔
ڈاکٹر علی انور	صدر شعبہ عربی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔
عابد سیال	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

Daryaft

Research Journal: Annual: Issue-3 September 2004

National University of Modern Languages
Islamabad